
3 1761 05106166 1

DIE DEUTSCHE BUCHMALEREI

DIE

DEUTSCHE BUCHMALEREI

IN IHREN STILISTISCHEN ENTWICKLUNGSPHASEN

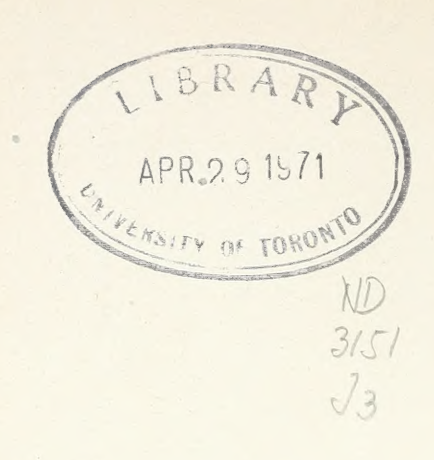
MIT 6 FARBENTAFELN UND 64 ABBILDUNGEN

NEBST EINER BIBLIOGRAPHIE VON

DR. FRANZ JACOBI



VERLAG VON F. BRUCKMANN A.-G. / MÜNCHEN



Made in Germany 1923

VORWORT

So zahlreich ausgezeichnete Studien auf dem Gebiete der deutschen Miniaturmalerei sind, so entbehrt doch der Kunstfreund eines knappen zusammenfassenden Überblicks. Deshalb versuchte der Verfasser nach dem Stande der heutigen Forschung an der Hand typischer Beispiele die stilistischen Entwicklungsphasen der deutschen Buchmalerei kurz zu skizzieren, ohne ein starres System konstruieren zu wollen. Von einer spezifischen Zitation möge man den Verfasser gütigst entbinden, da sich das Buch fast mehr an den gebildeten Laien als an den Spezialfachmann wendet. Dafür dürfte die beigefügte Bibliographie jedem Kunststudierenden ein willkommener Wegweiser sein.

Möge vorliegende bescheidene Studie, die weder eine Geschichte der Handschriften-Miniatur noch ein Miniaturenkatalog, sondern nur eine kurze Einführung in das Studium der Entwicklung der Miniatur, also ein praktisches Handbüchlein sein will, vor allem Liebe, Verständnis und Hochachtung für einen Kunstzweig erzeugen, den hingebende Kunstliebe und emsiger Fleiß im Laufe der Jahrhunderte zur köstlichsten Reife entwickelt hat, und der für den Kunsthistoriker, den Kulturhistoriker, den Theologen, den Künstler und den Kunstliebhaber eine reiche Fundgrube des Wissens und eine Quelle ästhetischen Genusses sein kann.

Herrn Professor Dr. Leidinger, dem Direktor der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek München, sei hiermit der herzlichste Dank ausgesprochen für sein liebenswürdiges Entgegenkommen, durch das es möglich war die Reproduktionen nach den Originalen der Staatsbibliothek anzufertigen.

München: Ostern 1923 Dr. FRANZ JACOBI

INHALTSVERZEICHNIS

DIE GERMANISCHE STAMMESZEIT

In grauer Urzeit hatten unsere Ahnen weder Buch noch Bild, sie schmückten höchstens ihre Waffen, Gürtelschließen, Gefäße und andere Gebrauchsgegenstände mit einfachen linearen Ornamenten, schnitzten zur Verzierung vielleicht in Holz ein Kerbmuster oder kritzelten primitiv Tiere in groben Umrissen.

Erst als irische Mönche das Christentum im 7. Jahrhundert brachten, lernten auch die Germanen heilige Bücher auf Pergament schreiben und ausschmücken. Diesen Handschriftenschmuck nennt man nach der roten Farbe (minium, Mennig d. i. zinnoberartiger Farbstoff), mit welcher vorerst die Anfangsbuchstaben (Initialen) zur Einteilung des Textes gegeben wurden, Miniaturen, die Verfertiger heißt man Miniatoren, auch Illuminatoren. Die Sitte, Handschriften zu verzieren, geht bis auf die Ägypter zurück und wurde im Orient, besonders in Byzanz und in der altchristlichen Antike eifrigst geübt. —

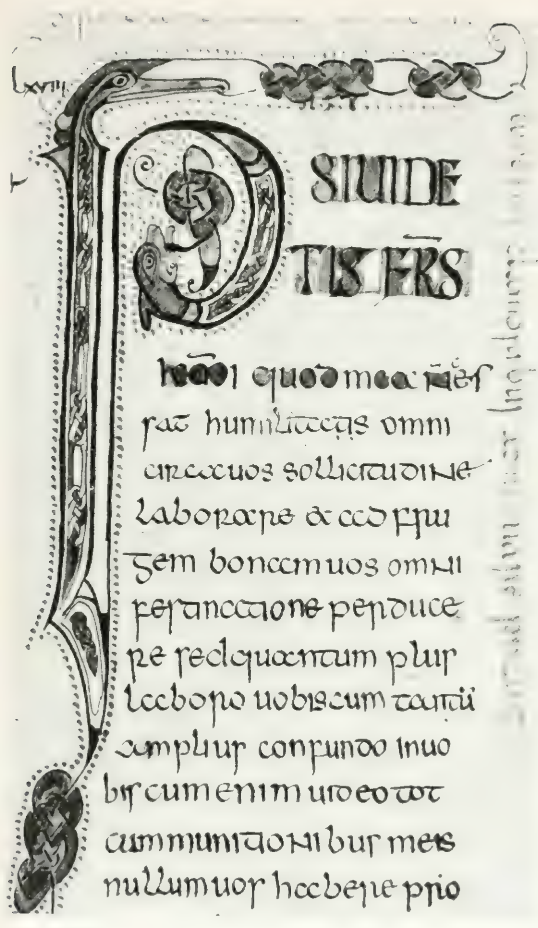
Im Anschluß an frühchristliche und wohl auch orientalische Motive, aber auch durch selbständiges, auf dem natürlichen Kunstdrange beruhendes Streben hatte sich bei den Iren aus der Kalligraphie heraus der Buchschmuck entwickelt. Sie zeichneten lineare Ornamente, wie Bandverschlingungen und Spiralenmotive, sie liebten Tierornamente, besonders Drachen, Schlangen, Fische und Vögel, ja selbst den Menschen preßten sie flächenhaft in lineare kalligraphische Schnörkelformen. Durch sichere Technik, harmonischen Rhythmus, geschmackvolle Raumverteilung und zarte Farbengebung erreichten sie oft eine bewunderungswerte Höhe. Doch die entwickelte irische Dekorationsweise wurde in den germanischen Klosteransiedlungen wie St. Gallen, Fulda, Würzburg, Freising u. a. weder direkt kopiert, noch inhaltlich wahllos aufgenommen, sondern der germanischen Eigenart entsprechend umgeformt, wobei man nicht im geringsten die Absicht hatte, die Natur nachzuahmen, sondern nur ein

Erinnerungsbild und einen Schmuck für die Handschrift schaffen wollte. Diese ersten germanischen Initialen sind natürlich viel primitiver und roher, zeigen jedoch trotz ihrer Urwüchsigkeit oft schon ziemliches Leben. Sie unterscheiden sich von den irischen Initialen hauptsächlich dadurch, daß sie Band- und Tierornament nicht so scharf trennen, sondern an die Enden der auslaufenden ornamentalen Bänder groteske Tierköpfe mit weit aufgerissenen Augen und gestutzten Ohren setzen oder sie in langen, schwanzartigen Bändern auslaufen lassen. Ichthyomorphe und ornithoidische Motive, d. h. Fisch- und Vogelmotive, werden aufs kühnste zu phantastischen Buchstabenreihen verknüpft. Auch Menschengestalten finden sich schon, aber nicht in so schablonenhaftem Gerinsel wie bei den Iren, sondern in naiver Natürlichkeit. Schließlich sind noch das Einfügen von Blattmotiven und die spärliche Verwendung von Gold, was beides bei den Iren noch gänzlich fehlt, ganz charakteristische Hauptunterschiede.

Diese primitive Kunstart hatte lange Zeit nachgeklungen, wie uns z. B. die Initialen in den aus der Dombibliothek zu Freising stammenden, im 8. Jahrhundert geschriebenen „Predigten des heiligen Augustinus" zeigen (München, cod. lat. 6298, fol 113 r., Abb. 1), wäre aber ohne das tatkräftige Eingreifen Karls des Großen dem sicheren Verfall entgegengegangen.

DIE KAROLINGISCHE EPOCHE

Mit Karl dem Großen brach eine ganz neue Zeit für die Buchmalerei an. Der kunstfreundliche Kaiser berief eine Menge von Gelehrten und es entstanden eine Reihe von Schulen, so in Aachen, Tours, Metz, Reims, St. Denis, Corbie, Orleans, Fulda, St. Gallen, wo eine Unsumme von heiligen Büchern geschrieben und ausgeschmückt wurden, wie Evangeliare, Sakra-



Clm. 6298 11,1 × 18

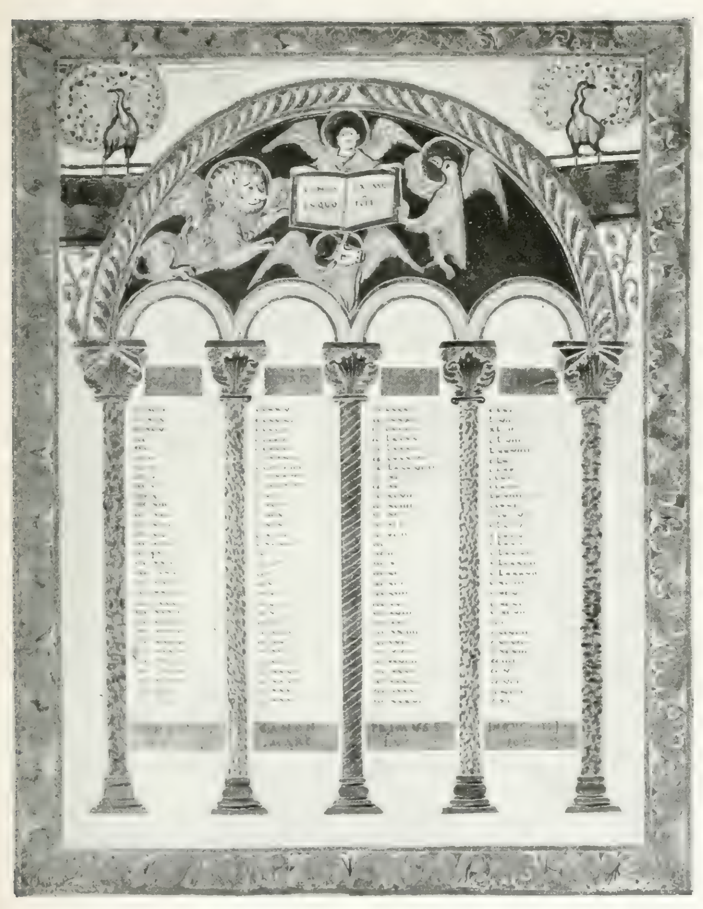
Abb. 1. Predigten des hl. Augustinus. 8. Jh.

mentarien, Bibeln, Apokalypsen, Psalterien u. a., die beim Gottesdienst nötig waren. Außer diesen liturgischen Büchern entstanden aber auch illustrierte Abschriften von klassischen Werken, sowie andere Handschriften profanen Inhalts, wie z. B. die Pflanzenbücher oder die sogenannten Prudentius-Handschriften, in denen der siegreiche Kampf der Tugend mit dem Laster (Psychomachia) in Wort und Bild geschildert wurden.

Das Hauptcharakteristikum der gesamten karolingischen Buchschmuckkunst besteht darin, daß sie nach allen Seiten hin Umschau hält und eklektizistisch von außen her die verschiedenartigsten Elemente aufnimmt und zum Teil auch selbständig verarbeitet. Aber trotzdem trägt diese Epoche, ebenso wie die vorkarolingische Zeit und die sich daran anschließende Periode einen völkergemeinschaftlichen Charakter.

Da Karl dem Großen die römische Kultur als Ideal vorschwebte, ist es leicht erklärlich, daß die altchristliche und die römisch-antike Kunst den hauptsächlichsten und tiefgehendsten Einfluß ausübte. Auf die römisch-altchristliche Kunst gehen stofflich wie formell meistenteils die Bilderzyklen zurück, sowie deren Gliederung, für welche der altchristliche Asburnham-Pentateuch von großer Bedeutung gewesen sein dürfte. Auch formell schließen sich die Ausdrucksformen des Innenlebens einem gewissen altchristlichen Gestenkanon an; ebenso weist die kurze, präzise Wiedergabe der biblischen Szenen, wie sie auf Sarkophagen, Mosaiken und Katakombenbildern vorgebildet waren, auf die christliche Antike hin.

Auch der römischen Antike sind verschiedene Ideen entnommen, wie die Personifikationen von Tugenden, Ländern und Städten; weit mehr noch deutet aber die Formensprache auf die Antike hin. So müssen selbst die wirren lombardischen und irisch-angelsächsischen Schriftzüge jetzt den der klassischen Unzialschrift verwandten Buchstaben Platz machen, die oft in Gold und Silber auf Purpurgrund gesetzt werden. Das antike Akanthus-



Clm. 14000 31,5×40,5

Abb. 2. Codex aureus. 870.

blatt, Weinlaub und Rankenwerk, Efeu und Palmette finden Eingang in die karolingische Ornamentik, antike Mäander, Fries und Würfelmuster werden als lineare Motive verwendet, spätrömische Tiergestalten, wie Löwen, Elefanten treten auf. Antike Architekturformen, korinthische und jonische Säulen werden auf den Kanonestafeln, auf welchen die Evangelien-Konkordantien geschrieben sind, (Abb. 2) und in den Gebäulichkeiten nachgebildet; wir finden römische Sessel und Truhen und anderes antikes Gerät; antike Gemmen, Münzen und Porträts dienen als Vorbilder für die in die Zwickel der Kanonestafeln gesetzten Heiligen oder sie werden sogar direkt als Zierstücke kopiert. Ein ganz charakteristisches Beispiel für den unmittelbaren Anschluß an antike Vorbilder bietet uns die reizende Darstellung der in weiße römische Togen gehüllten vier Evangelisten im Aachener Evangeliar (Abb. 3). Der korrekte Faltenwurf, der anatomisch richtige Körperbau, die ruhige, natürliche Haltung, die runden, lebensvollen, individuellen Köpfe mit dem geistigen Ausdruck, die naturalistisch angehauchte Landschaft, in der die vier Evangelisten vor ihren römischen Schreibpulten sitzend studieren, das alles geht ohne Zweifel auf die Antike direkt zurück. Kein germanischer Maler wäre damals imstande gewesen, ohne ein entsprechendes Vorbild, im Hintergrund auf felsigen Berghöhen mit einigen Bäumchen einen Wald zu geben und darüber einen tiefblauen Himmel zu wölben, der mit seinen rosafarbigen Lichtstreifen und den fein abgetönten Farben dem ganzen Bildchen eine traute Stimmung verleiht.

Selbst Anklänge an byzantinische Elemente lassen sich in den karolingischen Miniaturen finden, obwohl man hier ja nicht die wohl gemeinsame Abstammung vom Orient vergessen darf.

Syrisch-orientalische Kunstwerke mögen etwa zum architektonischen Aufbau einiger Kanonestafeln Anregung gegeben haben, wie auch die Pfaue, Ampeln, Halbmonde, Treppenornamente und anderes Detail an den Orient erinnern. Ein orienta-



Domschatz, Aachen 16,5×20,5

Abb. 3. Aachener Evangeliar. 9. Jh.

lisches Erbstück mag vor allem die in der karolingischen Zeit ausgeprägte Lust zur Prachtentfaltung sein, während die Annahme eines engeren direkten Zusammenhanges mit dem Orient immer noch eine nicht evident bewiesene Hypothese sein dürfte.

Dagegen ist die reichliche Verwertung irischer Band- und Spiralmotive sicherlich ein Beweis des irisch-angelsächsischen Einflusses, zudem ja irische Künstler, Alkuin an der Spitze, am Hofe Karls des Großen tätig waren. Trotzdem ist es oft sehr schwierig, im einzelnen Falle zu entscheiden, ob in der Ornamentierung wirklich eine direkte Übernahme aus dem irisch-angelsächsischen Formenschatz vorliegt, da nicht nur der „Völkerwanderungsstil“ seine Rechte geltend machte, sondern auch naturgemäß die Band-, Flecht- und Spiralmotive dem Germanen schon aus der heimischen Webe-, Flecht- und Metalltechnik geläufig waren.

Inwieweit nun alle diese verschiedenartigsten Elemente direkt übertragen oder freier verarbeitet wurden, hing nun hauptsächlichst davon ab, ob eine gute Original-Vorlage oder eine durch zweite oder dritte Hand bereits verwässerte als Vorbild diente, dann aber sicherlich auch von der persönlichen Kunstveranlagung des Miniators. Das oben erwähnte Evangeliar im Aachener Domschatz (Abb. 3) ist ein glänzendes Beispiel für jene kleine Gruppe von Miniatoren, die sich ohne Zweifel an erstklassige Vorbilder direkt anschließen konnten.

Wie sich die karolingische Miniaturmalerei im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts entwickelt hatte, zeigt uns in allen Licht- und Schattenseiten der für Karl den Kahlen im Jahre 870 von Liuthard und Berengar angefertigte Codex aureus von St. Emmeram (München, cod. lat. 14000).

Das stets konservativer gehaltene Dedikationsbild auf bunt gestreiftem Grunde (Abb. 4) schließt sich noch enger an antike Vorbilder an und zeigt noch den Hauch klassischer Kultur und antiker Hoheit. Die Evangelisten-Darstellungen (Abb. 5) dagegen ent-



Clm 14000 30,8×41

Abb. 4. Codex aureus. 870.

fernen sich schon mehr von einem erstklassigen Vorbild. Der Miniator setzt sie nicht mehr in eine freie, naturalistisch gefühlte Landschaft, wie wir sie im Aachener Evangeliar (Abb. 3) gesehen haben, sondern er baut sie in wenig verstandene architektonische Nischen ein, die rein flächenhaft wirken, und an Stelle des natürlichen Himmels setzt er bunte, die stufenartige Abtönung des Himmels symbolisierende Streifen mit einem spitzgezackten, flammenartigen „Wolkenband“, aus dem naiv das Evangelistensymbol herabguckt. Die Proportionen werden unsicher, die Füße plump und verrenkt, die Köpfe mehr oval, die Nase lang und breit, die Augen groß und ohne seelischen Ausdruck, der fast nur mehr durch äußere Gesten und Verdrehung der Augen angedeutet wird.

Was aber diesen vor mehr als 1000 Jahren entstandenen Miniaturen ihren ewigen, überwältigenden Reiz und ihre wundervolle Hoheit verleiht, ist vor allem die wunderbare Farbenpracht, die nach byzantinischem Vorbild durch reichliche Anwendung von Gold auf Kreidegrund noch erhöht wird. Zwar ist in der karolingischen Epoche die mit Wachs, Gummi, Leim und Lauge zubereitete und heiß aufgetragene Farbe im allgemeinen noch etwas dunkel und trübe, aber trotzdem sehr bunt, fast ohne jegliche Kontur, kontrastierend nebeneinander gesetzt. Die zahlreichen kleinen Gewandfältchen sind in Schwarz, Weiß und Gold leicht in die Lokalfarbe eingezeichnet. Auf den Saum der Gewänder, auf Nase und Stirne werden weiße Lichter gesetzt. Das Ganze wurde geglättet und dann mit Vorliebe mit leimartigem, glanzspendendem Firnis überzogen, so daß eine fein abgetönte Wirkung entstand. —

Viel höher noch als die figuralen Darstellungen stehen indes die ornamentalen Gebilde, welche die byzantinische Initialornamentik weit übertreffen. Trotz der verschiedenartigsten Anregungen bewahrte man die nationale heimische Art, man verarbeitete die verschiedenen Elemente (geometrische, lineare,



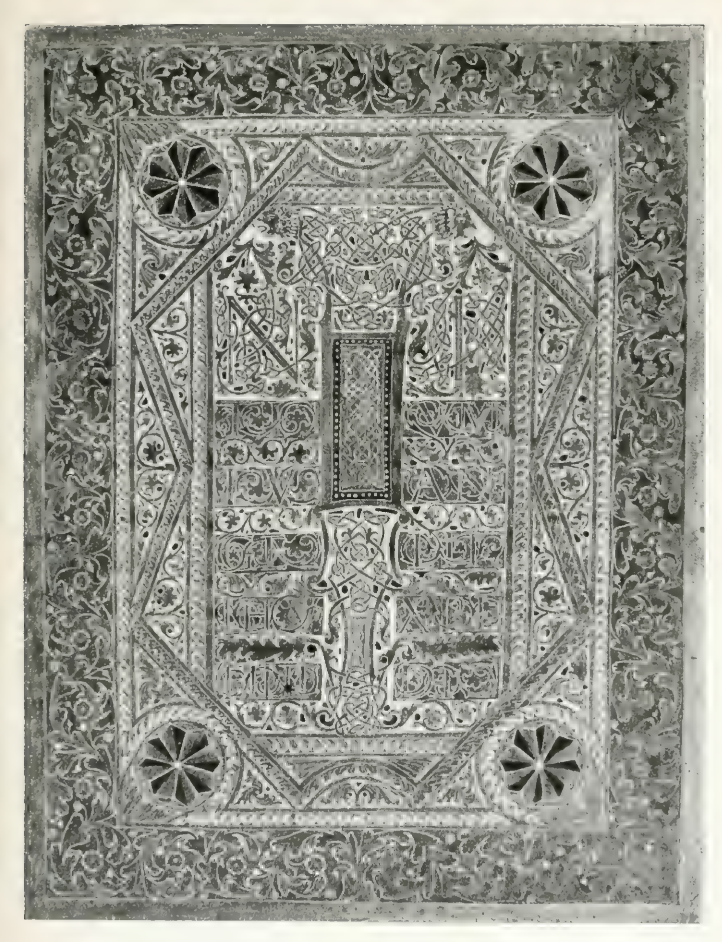
Clm. 14000 32×40

Abb. 5. Codex aureus. 870.

pflanzliche, tierische Motive) selbständig und brachte es zu einer originellen Reife und Vollendung (Abb. 6).

Die rein lineare, irische Spirale fiel weg, das tote Band- und Riemenmotiv wurde durch Ansetzen von Knöspchen und Blättchen belebt, und, durch die antike Schulung geläutert, zu einem einheitlichen Gebilde; man setzt die ganzseitigen, in Gold und Silber gegebenen Prachtinitialen auf farbigen Grund und macht den Initialkörper zum Träger des Ornaments.

Das Staunenswerteste an diesen Wunderwerken ist, daß trotz der Vermischung von antiken, irländischen, orientalischen und einheimischen Elementen und trotz der großen Buntheit sich kein unruhiger Wirrwarr herausbildete, sondern daß sich durch die geschmackvolle Komposition von Linien und Farben, durch die feingefühlte Abdämpfung mittels Gold, Silber und Weiß und durch die Sicherheit in der Technik ein neuer origineller Stil von edelster Harmonie herausentwickelt hat. Dieser frische Naturalismus im Ornament, der sich besonders auch in der fein empfundenen Tierdarstellung zeigt, das warme, germanische Gemüt, das ausgeprägte Schönheitsgefühl in der ornamentalen Pracht hatte sich unter den Enkeln Karls des Großen zu einer bewunderungswürdigen Höhe entwickelt, im Gegensatz zu Italien, wo in derselben Zeit ein Verfall der Miniaturmalerei wahrnehmbar ist. Leider hatte aber diese erste karolingische Blütezeit nur solange Bestand, als man noch gute Vorlagen besaß und solange die karolingische Herrschaft andauerte. Der innere Grund hiefür lag darin, daß die karolingische Kunst doch in erster Linie nur Hofkunst war, und diese „Renaissance" des 9. Jahrhunderts nicht aus der innersten Seele der Nation herausgeboren, sondern nur von rein äußerlichen Faktoren bewirkt wurde. Darum konnte sich diese Kunstweise, obwohl sie noch bis ins 12. Jahrhundert leise nachwirkte, weder populär machen, noch der Keim für eine lebensfähige, nationale Kunstentwicklung sein.



Clm. 14000 30,8×40

Abb. 6. Codex aureus. 870.

Für das Erstehen und die Entwicklung letzterer dürften die rohen, an die Federzeichnungstechnik anschließenden Miniaturen, wie sie schon um 800 im einsamen Wessobrunner Kloster mit der „Inventio crucis" (München, cod. lat. 22053, fol. 14 v., Abb. 7) einsetzen und vielleicht im St. Gallener Codex aureus



Clm. 22053 14×10

Abb. 7. Wessobrunner Codex. Um 800.

eine gewisse Höhe erreichen, von weit größerer Bedeutung sein. Derartige Federzeichnungen hatten ja keinen repräsentativen Zweck, sondern sie sollten nur in einfachster Form den Text bildlich erläutern. Der Mangel an Vorlagen veranlaßte die Mönche zur Entfaltung origineller Ideen und zum selbständigen Gestalten. Gerade darin liegt, trotz der technischen Unbeholfenheit, das Erfreuliche, daß diese einfachen Kloster-

miniaturen durch ihre Lebensfrische doch der erste Anlauf zu einer volkstümlichen Kunst wurden.

Mit dem Ende der karolingischen Reiche trat wirklich auch ein Rückgang in der Miniaturmalerei ein, die höchstens noch in manchem stillen Kloster besondere Pflege fand.

DIE OTTONISCHE PERIODE

Als sich unter den sächsischen Kaisern das Land wieder wirtschaftlich und politisch hob, machte sich im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts unter den Ottonen und deren Nachfolgern ein Aufwärtsgehen der Miniaturmalerei derart bemerkbar, daß man sogar von einer Hochblüte in gewissem Sinne sprechen kann. Jetzt erst, als sich das deutsche Wesen allmählich auszuprägen begann, zeigen sich die allerersten, wenn auch noch so leisen Keime, in denen die spätere nationale Kunst schlummerte. Die hauptsächlichsten Schulen, die alle einen gemeinsamen Stilcharakter aufweisen, bestanden in Köln, Trier, Fulda, Hildesheim, Echternach, auf der Reichenau, in Regensburg und Salzburg, wo wieder Pracht-Codices für fürstliche und andere hohe Persönlichkeiten gefertigt wurden.

Mit dem engen Anschluß an karolingische Vorbilder verband man von neuem altchristliche Elemente, nachdem durch Ottos III. Römerzug eine engere Verbindung mit Italien bewirkt war; auch byzantinische Einflüsse sind jetzt infolge der Heirat Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu nicht abzuweisen, wenn auch alle diese Anlehnungen mehr oder minder im romanisch-germanischen Geiste verarbeitet wurden.

Charakteristisch für die gesamte Gruppe ist der erfreuliche Fortschritt im technischen Können, das nicht alleinig auf bessere, wohl aus Byzanz stammende Vorlagen, sondern sicherlich auch auf persönliche Fähigkeit der fortgeschritteneren Künstler zu-

rückzuführen ist. Die aus der ottonischen Periode stammenden Miniaturen sind alle sehr solide und bis ins kleinste sorgfältig ausgeführt und alle zeigen die ererbte Vorliebe für luxuriöse Pracht. So sind besonders die den Stempel einer prunkvollen Hofkunst tragenden Werke oft mit prachtvollen Einbänden versehen, die von Gold und Silber strotzen und mit kostbaren Elfenbeinschnitzereien geschmückt sind; wurden ja doch solche Pracht- und Prunkstücke bei hohen Festlichkeiten, wie Vereidigungen, gebraucht, Kaisern sollen sie sogar mit in den Sarg gegeben worden sein, und jede größere Kirche war stolz, solch ein Kleinod ihr Eigen nennen zu können.

Inhaltlich zeigen die ottonischen Miniaturen insofern einen Fortschritt, als sich die biblischen Darstellungen, die jetzt, nachdem die „Bilderstreit"-Periode überwunden war, auch reichlicher dem Neuen Testamente entnommen sind, erheblich vermehrten, was zum Teil auch auf den Einfluß der sehr populär gewordenen Wandgemälde-Zyklen zurückzuführen sein dürfte. Ikonographisch weisen sie, ebenso wie in der karolingischen Periode, auf altchristliche Vorlagen hin, Einzelheiten erinnern lebhaft an Byzanz, jedoch auch ganz neue Motive wurden erfunden. Selbst räumlich erhalten die Bibelszenen, die z. B. im Drogo-Sakramentar noch als Schmuck der Initialen gedient haben, eine größere Ausdehnung. In den Vollbildern werden nach altchristlichem, beziehungsweise nach antik-römischem Brauche öfters mehrere Szenen nebeneinander oder untereinander in fortlaufender Erzählungsart dargestellt, die dann durch farbige Bodenstreifen getrennt werden. Als Beispiel sei angeführt die gelungene Darstellung der „Trauer Christi über Jerusalem" und darunter die „Zerstörung der Stadt" aus dem Evangeliar Ottos III. (München, cod. lat. 4453, fol. 188 v., Abb. 8). Bei Beurteilung der Miniaturen dieser Zeit muß man sich klar vor Augen halten, daß das frühe Mittelalter keine naturalistische Wiedergabe der wirklichen Welt anstrebt, sondern nur durch



Clm. 4453 15 · 20,5

Abb. 8. Evangeliar Ottos III. Ende d. 10. Jh.

stilisierte Symbole in der Phantasie des Beschauers ein anregendes Erinnerungsbild geben will. Daher das Zurückdrängen der Landschaft, für die nur, wie in der karolingischen Zeit, farbige Horizontalstreifen, aber auch schon Goldgrund gegeben werden. Letzterer tritt in der ottonischen Zeit, wohl im Anschluß an Byzanz, zum erstenmal als Ersatz des landschaftlichen Hintergrundes auf. Eine Stadt wird nur stenographisch angedeutet durch ein einziges Gebäude, eine Festung nur durch einen Mauerkranz. Der Boden wird nur gegeben durch einen einfarbigen, glatten oder seilartigen Streifen, Hügel nur durch Wellenlinien, Felsen durch Zick-Zacklinien mit vielen eingezeichneten T-Formen, welche die Risse der Felsen markieren sollen, das Wasser aufrecht stehend in Form einer Welle oder eines Kegels mit konzentrischen Wellenlinien, das Meer durch eine fortlaufende Volute, ähnlich wie der sogenannte „laufende Hund," der Wald oft nur durch einen einzigen pilzartigen Baum oder gar nur durch eine ornamental behandelte Ranke. Die Wolken werden dargestellt entweder durch eine ornamentale, mäanderartige Linie oder durch einen einfachen, horizontalen einfarbigen Streifen oder durch ein oder mehrere übereinandergesetzte, rundlich gelappte, oder auch spitzgezackte Bänder, aus denen manchmal bunte Strahlen hervorschießen. Auch kreisförmig geballte, an der Peripherie „gefiederte" Wolkenformen kommen vor (Abb. 9). Und das alles auch nur dann, wenn es die Darstellung des Themas absolut erfordert. Trotzdem aber der Miniator alles Überflüssige wegläßt, ist er doch bestrebt, recht deutlich und eindringlich zu erzählen. So gibt z. B. der Miniator bei unserer „Zerstörung von Jerusalem" sogar ein Bild der eigenen Zeit mit einer Lebendigkeit, die über den sonst üblichen Gestenkanon weit hinausgeht. Freilich der innere Zusammenhang wird noch nicht durch eine künstlerische, sinnige Komposition, sondern nur durch den biblischen Inhalt, der jedem Beschauer bekannt war, erreicht.



Clm. 4453 10,3×25

Abb. 9. Evangeliar Ottos III. Ende d. 10. Jh.

Sehr erfreulich und anzustaunen ist, daß neben der traditionellen Darstellungsform sich hie und da auch schon rein persönliche, hochkünstlerische, fast prophetische Ausdrucksformen finden, wie besonders der „hl. Lukas“ (Abb. 9) im Evangeliar

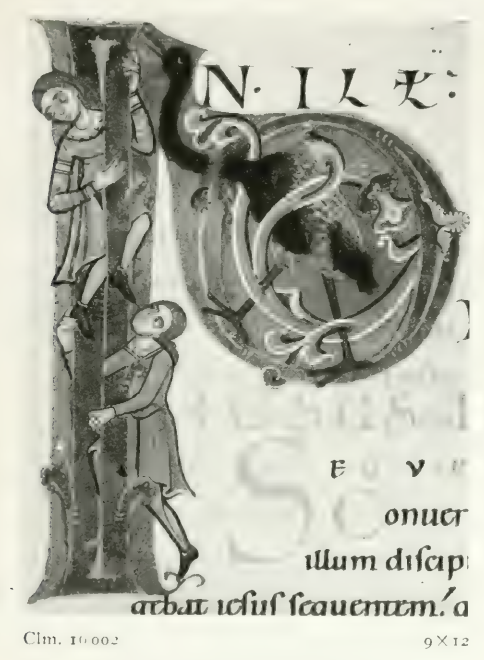


Clm. 4454 16×19,5

Abb. 10. Bamberger Evangeliar.
Anfang d. 11. Jh.

Ottos III. zeigt. Wie in einer himmlischen Verzückung sitzt der Evangelist da, in seinem Schoße die heiligen Bücher, aus seinem geradeaus blickenden Auge leuchtet uns gleichsam die göttliche Inspiration entgegen, auf weit ausgestreckten, kraftvollen Armen trägt er ein Wolkengebilde, aus dessen Mitte uns auf goldenem

Grunde das Evangelistensymbol auf den hl. Lukas hinweist. Im Umkreise halten Engel die Brustbilder von Propheten, nach allen Seiten ausgehende, blitzartige Wasserstrahlen versinnbilden die



Clm. 16002 9×12

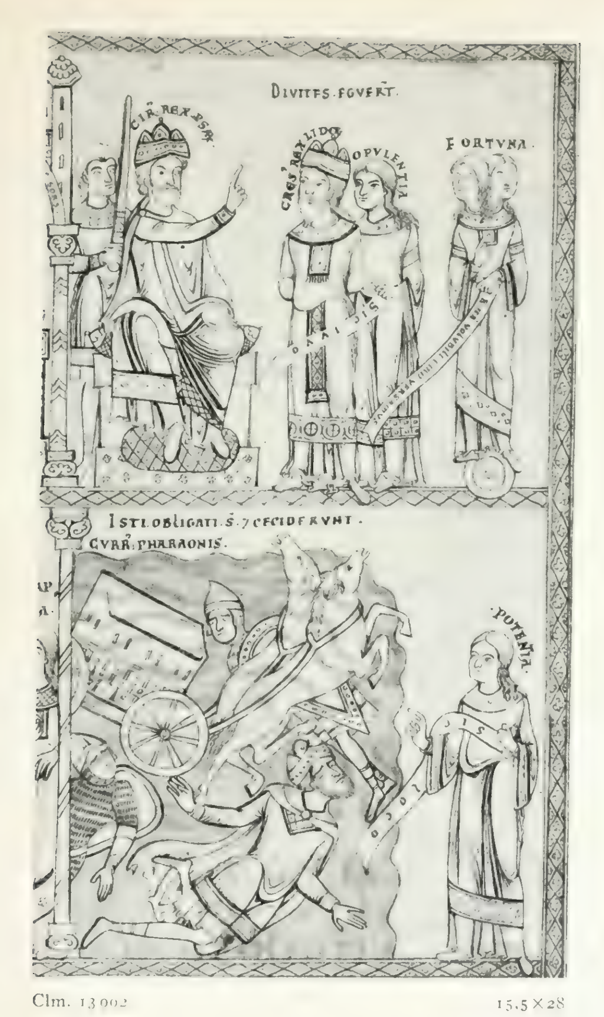
Abb. 11. Passauer Evangeliar.
Mitte d. 11. Jh.

ausströmende Gnade, zu Füßen des Evangelisten trinken heilsdurstige Lämmer aus dem Gnadenborn. Eine tiefreligiöse, mystische Auffassung findet hier in einer künstlerisch hochstehenden, rein persönlichen Form ihren würdigen Ausdruck.

Das wesentlich Neue im Stil möge uns „die Verkündigung der Geburt Christi“ aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. zeigen, das kurz vor 1014 für den Bamberger Dom gefertigt wurde. (München, cod. lat. 4452, fol. 8 v., Taf. I.) Im Gegensatz zur mehr malerischen, koloristischen Auffassung der karolingischen Zeit tritt jetzt die Linie mehr in den Vordergrund, durch welche im Verein mit der ornamental gehaltenen Farbe und der günstigen Verteilung der Flächen eine monumentale Wirkung erstrebt und zum Teil erreicht wird. So sind die Gewänder nicht mehr wie früher in unendlich vielen kleinen Fältchen aufgebauscht, sondern sie bedecken flächenhaft den ganzen Körper. Die Falten sind nur mit einigen großzügigen, scharfen Linien markiert. Die Lokalfarben, die flächenhaft, wie in den gleichzeitigen Glasmalereien, nebeneinander stehen, werden durch keine, oder höchstens nur feine Konturen getrennt. Das Kolorit ist erheblich heller geworden, die Gesichtsfarbe ist im Gegensatz zum bräunlicheren Karnat der Karolingerzeit bleicher, manchmal fast ins Grünliche gehend, die Haare werden gerne grünlich und rötlich, seltener braun gegeben, die Modellierung wird durch weißmilchige Töne erreicht. Auch die lebhaft flatternden Zipfel der Gewänder und die spitzwinkligen Gewandränder werden mit schwarzweißen Linien wirkungsvoll markiert. Der seelische Ausdruck wird, ähnlich wie in der karolingischen Zeit, durch Augenverdrehen und durch deutliche Gesten mit den unverhältnismäßig großen Händen gegeben, freilich mit erheblich gesteigerter Leidenschaft. Aber diese Einfachheit in der Linie, diese unnatürlich expressionistisch wirkenden Vergrößerungen von ganzen Figuren oder deren Teilen, dieses Nichtbeachten der Perspektive, das Hinweglassen von allem Überflüssigen, dieses Hineinkomponieren in die große Goldfläche, — das alles ist nicht etwa auf absolutes technisches Unvermögen oder auf Unfähigkeit in der Beobachtung der Wirklichkeit oder gar auf linkische Naivität zurückzuführen, sondern das alles ist beabsichtigt, um hiedurch eine große, monumentale,



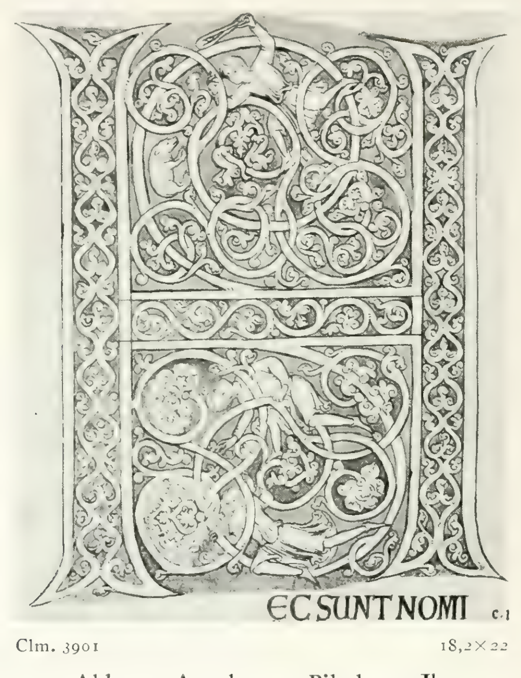
Tafel I. Perikopenbuch Heinrichs II. Vor 1014



Clm. 13002 15,5×28

Abb. 12. Prüfeninger Glossar. 1158.

oft archaistisch-feierliche Wirkung zu erzielen. Und darin liegt auch die Größe und Bedeutung dieser Miniaturen, die im Originale auf jeden kunstverständigen Beschauer einen tief



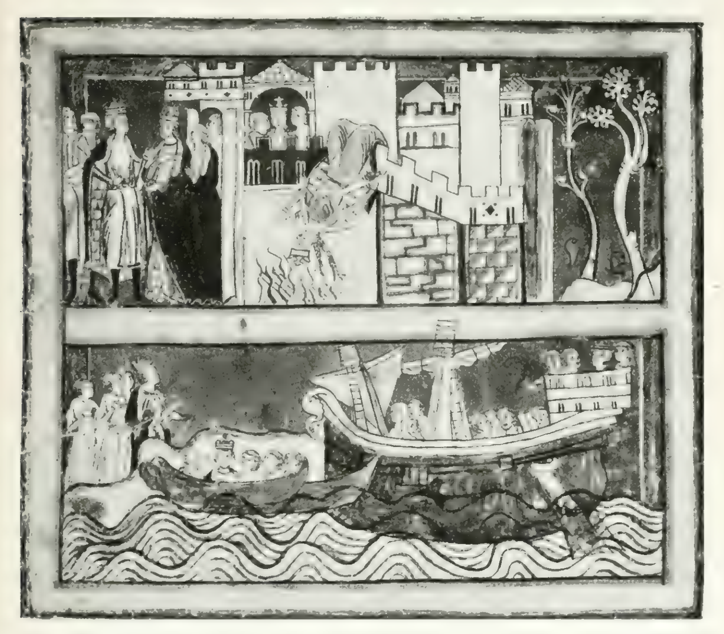
Clm. 3901 18,2×22

Abb. 13. Augsburger Bibel. 12. Jh.

ergreifenden Eindruck machen und selbst unserer modernen expressionistischen Kunst sehr viel Anregung gegeben haben dürften. —

Die Initialornamentik tritt in der ottonischen Zeit im Verhält-

nis zum viel mehr gepflegten Bildschmuck etwas zurück. Die ganzseitigen Zierblätter weisen scharfwinklige Brechungen, eine außerordentlich lebhafte Bewegung im Rankengewinde auf, das



Clm. 4660 15,2 × 13,8

Abb. 14. Carmina Burana aus Benediktbeuern. 1225.

aber, trotz des Anschlusses an die karolingischen Bandmotive doch einen mehr vegetabilen Charakter zeigt. Die breiten Bordüren sind meist mit geometrischen Motiven, wie Mäandern, oder mit ornamentalen Blättern, seltener dagegen mit stilisierten



Cgm 51 15,5×8

Abb. 15. „Tristan und Isolde." Um 1240.

Tierfigürchen geziert (Abb. 10). Beachtenswert ist, daß die Initialen meistens selbständig, oft als „Vollbilder" behandelt werden und noch nicht in einem innigeren Zusammenhang mit dem Text stehen.

DER VERFALL SEIT 1050

Nach dem Tode Heinrichs II. tritt mit dem Verlassen der ottonischen Manier ein betrübender Wechsel in der Miniaturmalerei ein, zuerst noch ein kurzer Stillstand, dann aber ein rascher, jäher Verfall. Die Gründe hiefür liegen einerseits im erbitterten Kampf, der sich zwischen geistlicher und weltlicher Macht entsponn, in der schlechten wirtschaftlichen Lage, die zur Einfachheit zwang, in dem asketisch ernsten Geiste, der das religiöse Leben der damaligen Zeit beherrschte, anderseits in der Erschöpfung der Ideen und des Formenvorrates, die sich beim Fehlen guter Vorbilder noch mehr bemerkbar



Cgm. 19 15,5×7,7

Abb. 16. „Parzifal.“ Um 1235.

machte. Die Auffassung wurde, nachdem der letzte Schimmer antiker Hoheit verblaßt, immer roher, die technische Fertigkeit immer geringer, das Kopieren der stark verwilderten Vorbilder immer schematischer.

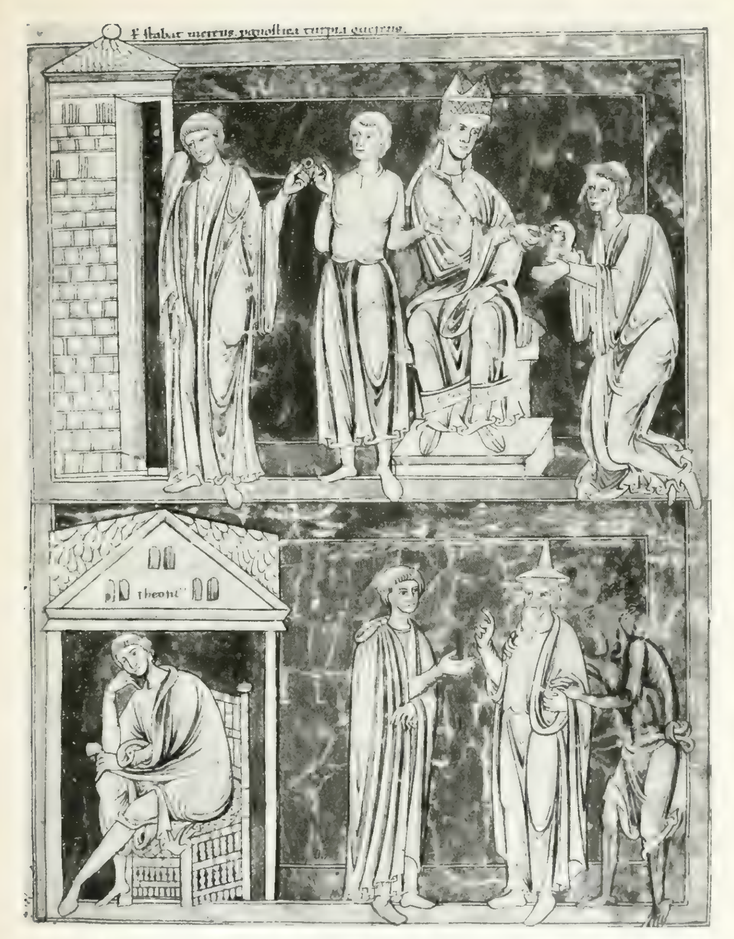
Die ovalen Köpfe mit düsterem, greisenhaftem Ausdruck, großen, aufgerissenen Augen und hochgezogenen Augenbrauen zeigen in Mund- und Ohrenbildung fast nur mehr kalligraphische Züge, das Haar wird in rohen Büscheln perückenhaft gegeben, die Konturen werden immer kräftiger, aufdringlicher und trockener; die Haltung wird immer unbeholfener und formloser, die Bewegung, die von Anatomie und Proportion keine Spur mehr zeigt, wird oft zur jongleurhaften, unmöglichen Verrenkung. Die sinnlos unmotivierte Gewandung mit langen, dreieckigen, mechanisch überhäuften oder schlauchartigen Kreisfalten, gekünstelt wehenden Zipfeln und manierierten Rändern wird zum leeren Linienspiel. Die Farbe ist schmutzig, mit grell aufgesetzten Lichtern, das Fleisch fahl mit grünlichen, widernatürlichen Schatten und roten, unverriebenen Punkten auf

Wange und Nase. Die in Form und Farbe phantastischen Bäume, bei denen die lanzettförmigen oder rundlichen Blätter oft direkt am Stamme, ohne jegliche Astbildung aufsitzen, nehmen keine Rücksicht auf Naturwahrheit, nicht einmal auf Naturmöglichkeit. Die Technik ist vollkommen verwildert. —

Ganz merkwürdig ist indes, daß diese Verfallsymptome nicht auf die Entwicklung der Initialen übergegriffen haben. Nach dieser Richtung hin mag sich eben doch schon eine gewisse Selbständigkeit herausentwickelt haben. Auffallend ist, daß um 1050 mit den oft mit großer Lebendigkeit und Sicherheit gezeichneten Initialen grotesk-phantastische, aber auch manchmal ausnehmend naturalistische Tier- und Menschenfiguren verbunden werden, wie uns z. B. ein Evangeliar von St. Nicolaus bei Passau in der Staatsbibliothek München (cod. lat. 16002, fol. 6 v., Abbildung 11) zeigt. Der Grund dürfte zum Teil darin liegen, daß der damalige äußere Kampf eine gewisse innere Seeleneinkehr bewirkt hat: das böse Gewissen zauberte in seiner Furcht teuflische, fratzenhafte Gestalten vor die Seele, die nicht nur an den Kirchenportalen und den Dachtraufen, sondern auch in den Miniaturen zur Darstellung kommen. Vielleicht mag aber auch eine gewisse Beeinflussung von Byzanz mitgespielt haben, wo besonders im 11. Jahrhundert die Tierdarstellung äußerst beliebt war.

DAS 12. JAHRHUNDERT

Seit dem beginnenden 12. Jahrhundert mehren sich wieder die Denkmäler der Miniaturmalerei und es lassen sich bereits verschiedene Malerschulen in Deutschland genauer bestimmen. So hat z. B. die Elsässer Schule Berühmtheit erlangt durch den im Jahre 1870 in Straßburg zugrunde gegangenen „Lustgarten“ der Herrad Landsperg, in Sachsen sehen wir einen Aufschwung mit dem von dem Mönche Heriman um 1175 gefertigten Evangeliar für



Clm. 17401 31.5×41

Abb. 17. Matutinale aus Scheyern. Vor 1225.

Heinrich den Löwen, vom Mittelrhein her haben wir das Gebetbuch der heiligen Hildegard (München, cod. lat. 935), aus dem Kloster Zwiefalten stammt das unter Abt Konrad (1169-1197) geschriebene Passionale (Stuttgart), die Salzburger Schule erzeugte als eines der besten Werke ein Gebetbuch aus dem Kloster St. Erentrud (München, cod. lat. 15903), in Süddeutschland haben wir dann neben den Schulen in Tegernsee, Altomünster, Benediktbeuern und Weihenstephan vor allem in Regensburg eine sehr bedeutende Schule, wo seit Mitte des Jahrhunderts besonders auch die Federzeichnung hervorragend gepflegt wurde. Gerade das von Wolfger und Swicher um 1158 zu Prüfening bei Regensburg illustrierte „Glossarium des Salomon von Konstanz" (München, cod. lat. 13002, fol. 3 v., Abb 12) zeigt in seinen feinen, phantasiereichen Federzeichnungen, wie die deutsche Kunst die ersten Ansätze zu einem individuelleren, nationalen Emporstreben versucht.

Die Gründe dieses leisen Umschwunges mögen zum Teil vielleicht in dem gleichzeitigen Aufstieg der romanischen Baukunst und in dem hiedurch bewirkten neuen Schönheitsideal, welches in erster Linie die Kontur und in zweiter Linie erst die Farbe betonte, zu suchen sein. Aber auch ein gewisser Einfluß von Byzanz läßt sich in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht ganz abweisen. Auch rein äußerlich läßt sich ein Emporblühen wahrnehmen, indem sich die Zahl der Handschriften wieder mehrt, was nicht zuletzt auf den wieder zunehmenden Wohlstand zurückzuführen ist.

Freilich dieses langsame Emporsteigen zeigt sich anfänglich nur in der Abnahme der grassen Verwilderung und Roheit, sowohl in der Auffassung als in der Technik. Die Figuren bekommen wenigstens wieder einen festeren Stand, sie werden zum Teil etwas gedrungener und rundlicher, zum Teil bleiben sie noch sehr langgestreckt. Die Körperproportionen werden besser, die anatomischen Verhältnisse natürlicher, die Köpfe



Clm. 17405 23,2 × 33

Abb. 18. Historia scholastica aus Scheyern. 1241.

bleiben aber oval, die Augen mandelförmig und glänzend, die Nase wird individueller geschwungen, die Backenknochen werden markanter, der Mund kleiner und rundlicher, das Haar verliert das perückenhafte Aussehen und wird natürlicher gewellt. Das Gewand bekommt einen edleren Fluß, die manieriert gehäuften Falten werden einfacher und ruhiger. Charakteristisch für das 12. Jahrhundert ist die dicke, schwarze Kontur der Deckmalereien, die, wie die Bleilinien in der Glasmalerei, die Farbflächen umziehen, in deren Innern dann in dunklen Tönen und aufgesetzten Lichtern die plastische Modellierung versucht wird. Mit der zunehmenden Farbenfreudigkeit wächst zwar auch die Freude an der Deckmalerei (Gouaschemalerei), jedoch ist von Wichtigkeit zu beobachten, daß bereits im 12. Jahrhundert die reine und mit Lasurfarben lavierte Federzeichnungstechnik zur Illustration von wissenschaftlichen Abhandlungen, wie z. B. Evangelien-Kommentaren, Dialogen, Apostelpassionen, Predigten, Abschriften von Klassikern usw. einsetzt. Diese mit der Feder fein und sorgfältigst ausgeführten Bildchen bekommen durch das Fehlen der Deckfarbe nicht nur ein leichteres und flotteres Aussehen und erscheinen hiedurch fortschrittlicher als die gleichzeitigen Deckmalereien, sondern sie tragen in sich auch ohne Zweifel den fruchtbaren Kern zur neu anbrechenden gotischen Richtung. —

Initialen in Deckmaltechnik sind im 12. Jahrhundert sehr selten. Wenn solche aber auftreten, dann sind sie nach alter Sitte immer noch in Gold auf farbigem Grund. Viel häufiger sind sie aber in Federzeichnungstechnik ausgeführt. Im Stile jedoch sind beide Gattungen vollständig gleich. Das Streben nach lebhafter Bewegung, die rege Phantasie und die ausgeprägte Verzierungslust veranlassen den Miniator, in die ohnehin schon reichlichst mit Rankenwerk geschmückte Initiale naturalistische sowie phantastische Tiere und allerlei menschliche Figürchen, selbst ganze Jagd- und Gauklerszenen zu verquicken (Abb. 13). Bei den



Clm. 4660 12,5 × 17,3

Abb. 19. Carmina Burana aus Benediktbeuern. 1225.

kleineren Buchstaben ist gewöhnlich der Initialkörper geteilt und in roter und blauer Tinte fein säuberlich mit verschiedenen kalligraphischen Schnörkeln, Spiralen und langgezogenen, fadenartigen Ausläufern filigranartig geziert.

DAS 13. JAHRHUNDERT

Hat schon das 12. Jahrhundert eine Wendung zum Besseren gezeigt, so kann man das 13. mit Recht den „Vorfrühling" nennen, der in der künstlerischen Auffassung und Ausgestaltung einen durch verschiedene äußerliche und innere Faktoren begründeten mächtigen Umschwung bedeutet. Schon rein äußerlich war eine Änderung eingetreten, indem jetzt nicht mehr ausschließlich von Klostermönchen, sondern auch schon von berufsmäßigen, zünftigen Laienkünstlern Handschriften illustriert wurden, was wohl auch darin gründet, daß mit der zunehmenden Bildung naturgemäß die Zahl der Besteller und die Summe der Erzeugnisse zunehmen mußte. Am meisten wurde indes der Umschwung durch innere Gründe veranlaßt: teils vielleicht durch Frankreich, teils durch die Kreuzzüge angeregt, machte sich eine neue Weltanschauung geltend: die Nation wie der Einzelne wurden sich allmählich mehr ihrer Selbständigkeit und ihrer Persönlichkeit bewußt, Vaterlandsliebe, Minnedienst, Frauenkult und Liebe zur Natur fanden ihren Widerhall in der neuaufblühenden Dichtkunst, die auch der Miniaturmalerei ganz neue Aufgaben stellte. Es mußten jetzt neue Liedersammlungen (München, cod. lat. 4660, fol. 77 v., Abb. 14), der Tristan (München, cod. germ. 51, fol. 15 v., Abb. 15), Parzifal (München, cod. germ. 19, fol. 49 v., Abb. 16), das Rolandlied, der welsche Gast, die Eneit, Rechtsbücher, der Sachsenspiegel u. a. zur Belehrung und Unterhaltung illustriert werden. Da für derartige profane Themen natürlich jegliches Vorbild



Clm. 15902 15,3×22

Abb. 20. Gebetbuch aus St. Erentrud bei Salzburg. Um 1200.

fehlte, waren die Illustratoren gezwungen, ihre eigene Phantasie arbeiten zu lassen, neue Kompositionen zu erfinden, die Natur genauer zu beobachten, wenn auch nicht so sehr aus realistischen



Clm. 23094 13,5×21

Abb. 21. Thüringisch-sächsisches Psalterium. 1. H. d. 13. Jh.

Bestrebungen, sondern vielmehr um möglichst verständlich die oft recht schwierigen Situationen darstellen zu können. Hierin muß man auch sicherlich den tiefsten Hauptgrund suchen, war-

um die schon in karolingischer Zeit nur als Ersatz der Deckmalerei hauptsächlichst in Klosterschulen geübte Federzeichnungsmanier jetzt den Vorzug erhielt. Die viel Zeit raubende



Clm. 16 137 17×22

Abb. 22. Schwäbisches Psalterium.
Um 1300.

Deckmaltechnik wäre zur Bewältigung dieser ausgedehnten Illustrationsaufgaben schon zu umständlich und langwierig gewesen, zumal es doch noch auch an der Beherrschung der schwierigeren

Deckmaltechnik fehlte. Falsch wäre es aber, einen prinzipiellen Gegensatz zwischen der parallel nebeneinander laufenden Deckmalerei und Federzeichnung in ihrer technischen Entwicklung, oder in ihrem künstlerischen Wert, oder in einem Gegensatz zwischen höfischem und volkstümlichem Charakter suchen zu wollen. Die Wahl der Technik hängt vielmehr hauptsächlich von der jeweiligen Zweckbestimmung ab. Für liturgische und rein religiöse Bücher wählte man fast ausschließlich die Deckmaltechnik, für profane, mehr erzählende oder belehrende Handschriften bevorzugte man naturgemäß schon seit Mitte des 12. Jahrhunderts die Federzeichnungsmanier. Dabei darf aber keineswegs außer acht gelassen werden, daß das neue künstlerische Wollen, das dem gotischen Zeitgeschmacke folgend, eben mehr das Lineare im Gegensatz zum Malerischen anstrebte, gerade in der Federzeichnungstechnik leichter seinen Ausdruck finden konnte. Diese Federillustrationen wurden zuerst in den Umrissen gezeichnet, dann häufig mit leichten Wasserfarben, manchmal nur in Grau (Grisaille), laviert, die Lichter wurden ausgespart, um eine plastische Wirkung zu erzielen, die feinen Details wurden mit der Feder eingezeichnet. Oft ließ man den Grund weiß, manchmal wurde derselbe grünlich, bräunlich oder blau getönt. Bezeichnend ist für unsere Epoche, daß, ähnlich wie in Frankreich, diese Federzeichnungsmanier auch in die Deckmaltechnik übergreift, indem nicht nur die Unterzeichnung und die Umrisse mit der Feder gegeben werden, sondern die Feder oder der ganz spitze Pinsel auch in die Lokalfarbe zur präzisen, minutiösen Ausführung der kleinsten Details eindringt. Daß gerade in Süddeutschland die Federzeichnung auffallend eifrig gepflegt wurde, mag mit der dem Süddeutschen speziell eigenen Erzählungslust zusammenhängen, ebenso wie man die Bevorzugung der Deckmalerei im Norden mit der dort reichlicher blühenden Wandmalerei in Zusammenhang bringen kann.



Clm. 3900 14,2 × 18,2

Abb. 23. Fränkisches Psalterium. 1. H. d. 13. Jh.



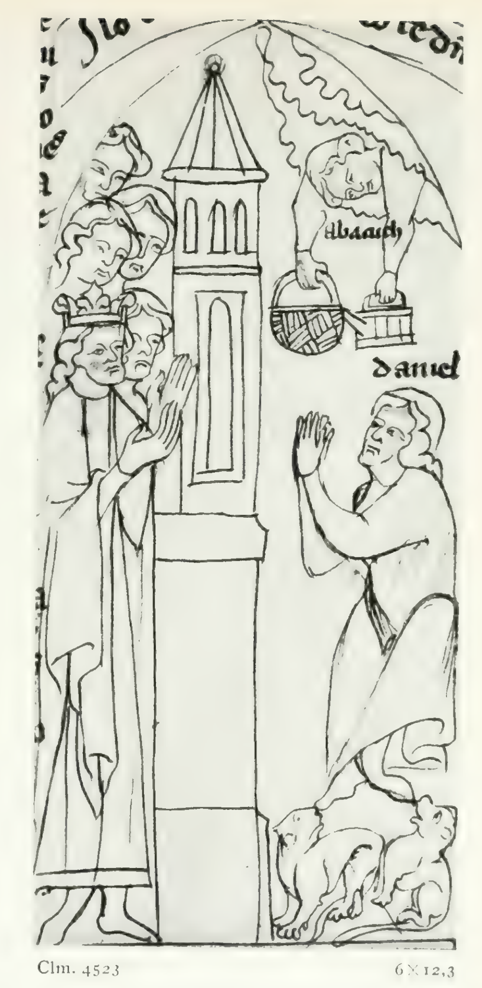
Clm. 23425 5,5×10,0

Abb. 24. Regensburger Armenbibel. Um 1300.

Schließlich möge nicht unerwähnt bleiben, daß es für die mehr bürgerliche Note des 13. Jahrhunderts bezeichnend sein dürfte, daß jetzt die Werke im großen Prachtformat, wie sie in der karolingischen und ottonischen Epoche die Regel waren, verschwinden und selbst die für Fürstlichkeiten hergestellten Bücher in handlicherer Größe erscheinen.

Stilistisch ist für das 13. Jahrhundert charakteristisch, daß im Anschluß an die gotische Plastik, beeinflußt durch die vergeistigende Mystik und die höfische Etikette, die Gestalten schlanker und zierlicher werden Die Bewegung wird freier, die strenge Feierlichkeit der früheren Zeit wird gemildert; auf den Zehen schreiten die graziös geschwungenen Figürchen auf den Beschauer zu. Der rundliche Kopf ist gerne leicht geneigt, die Haare liegen in zierlichen, parallelen Linien, der Mund wird durch kleine

Häckchen anmutig gemacht. Die Gewandung wird weicher, aber mit scharfbrüchigen, eckigen, spitzwinkligen Falten, mit flatternden Zipfeln und zackigen Konturen, die zwar an byzantinischen Einfluß noch etwas erinnern (Abb. 17), aber doch im gotischen, zierlichen oder manchmal fast gezierten Zeitgeschmack umgeformt sind (Abb. 15). Die Komposition zeigt zwar noch das Nebeneinander, aber sie wird flüssiger; die Figuren sind meist im Dreiviertel-Profil dem Raume angepaßt, wodurch besonders bei dem oft bevorzugten Hochformat sie größer geraten, um als „Füllfiguren“ den Raum zu beleben (Abb. 17). Die



Clm. 4523 6×12,3

Abb. 25. Armenbibel aus Benediktbeuern. Um 1330.



Clm. 19414 7,5 × 12,7

Abb. 26. Armenbibel aus Tegernsee. Um 1340.

Deckmalereien der liturgischen bzw. religiösen Bücher, die naturgemäß konservativer gehalten sind, werden immer noch mit scharfen, schwarzen Konturen, ähnlich wie die Glasgemälde, umzogen, zeigen aber trotzdem eine plastische Modellierung (Abbildung 18).

Das Wichtigste ist indes der Fortschritt, der sich im Ausdruck des psychischen Innenlebens zeigt. Zwar sind die Kopftypen noch nicht direkt nach der Natur gezeichnet, sondern oft noch durch Symbole oder Aufschriften unterschieden, zwar lebt noch die traditionelle Gebärden- und symbolische Gestensprache besonders in Rechtsbüchern fort, zwar wird die Rangdifferenz zwischen unter- und übergeordneten Personen noch durch Anwendung verschiedener Größenverhältnisse und bestimmter

Farben gegeben, wobei Rot und Grün als vornehmere, Gelb als verächtlichere Farbe usuell ist, — z. B. bei Judas — oder es werden auch noch durch karikierte Stulpnasen und fuchsrote Haare tiefstehende Menschenklassen charakterisiert, aber trotzdem weicht doch schon die starre, an Byzanz erinnernde Monumentalität, und man sucht bereits dem Leben näherzukommen, besonders wenn es gilt, Schmerz, Trauer oder Schrecken zur Darstellung zu bringen, was auch gar oft schon recht gut gelingt. So ist z. B. im Scheyerer Matutinale (München, cod. lat. 17401, fol. 18 r., Abb. 17) der Theophilus, der sich in tiefster Trauer und innigem Reueschmerz zurückgezogen hat, schon menschlich tief gefühlt, und der Heiland, der in früheren Epochen als hoheitsvoller, göttlicher Christus mit der Königskrone sich repräsentierte, zeigt uns jetzt, vom Gram gebrochen, seine bluttriefenden Wundmale, um das innere Leid und den menschlichen



Clm. 23426 5×10

Abb. 27. Armenbibel.
Um 1350.

Schmerz des Weltenerlösers zum Ausdruck zu bringen (Abbildung 21). Gerade hierin zeigt sich die tiefergreifende Würde und der innere Ernst der deutschen Kunst im kontrastierenden Gegensatz zur gleichzeitigen französischen Miniatur, die mehr durch formelle Eleganz und höfische Zierlichkeit bei technischer Vollendung wirken will.

Auch die Landschaft sucht um 1225 unser Miniator in seinen „Vagantenliedern" (Carmina Burana) schon anzudeuten (München, cod. lat. 4660, fol. 64 v., Abb. 19). Er bringt bereits Hügel, an Stelle des „karolingischen" Pilzbaumes setzt er Bäume mit kreisrunden Kronen und Blättern, die er in das rautenförmige Gitterwerk der Baumkronen rein schematisch einzeichnet, er läßt in der Luft Vögel lustig schwirren und am Boden Tiere tummeln. Interessant ist, daß hier zwar die ganze Landschaft rein ornamental behandelt ist, sich aber doch schon die Freude an der freien Natur in ganz besonderem Maße zeigt. Freilich im allgemeinen ist man im 13. Jahrhundert noch lange nicht über die stenographische Andeutungsart auch in der Landschaftsdarstellung hinausgekommen. Man begnügt sich, an Stelle eines Berges einen möglichst bizarren Kegel mit hohlkehlenartigen Rissen zu zeichnen, ebenso werden Wasser und Meer durch parallel laufende Wellen- und Zick-Zacklinien immer noch aufrecht stehend, und die Fische im Wasser von der Seite gesehen gezeichnet. Der Himmel und Wolkengebilde werden überhaupt nur dann angedeutet, wenn die Darstellung inhaltlich unerläßlich ist, und dann bedient man sich wie bisher meist einer mäanderartigen oder gekräuselten Wellenlinie. Die Architektur wird zwar etwas reicher, aber eigentümlich bleibt es doch, daß man trotz des Aufblühens der mächtigen Dome gerade in der Darstellung von Architekturgebilden so wenig davon profitierte. Immer noch wird die Architektur nur angedeutet, und wenn wirklich die darzustellende Situation den Miniator zwingt, den Vorgang im Innern eines Hauses abspielen zu lassen,



Cgm. 20 7 × 10

Abb. 28. Armenbibel. Um 1360.

wie z. B. bei unserem trauernden Theophilus (Abb. 17), so ist jede Proportion außer acht gelassen. Kurz, nach dieser Richtung hin ist die Kunstanschauung eben noch gänzlich unverändert geblieben. —

Eine ganz hervorragende Entwicklung indes weist im 13. Jahr-

hundert die Initiale auf. Um 1200 finden wir zwar noch die Goldinitiale auf farbigem Grund, aber es beginnt schon die Deckfarbe in die Initiale überzugreifen insofern, als jetzt bereits größere in Deckfarbe ausgeführte Figuren, die sich aus dem reichen, ornamentalen Gerank herausgewunden haben, auf das goldene Initialornament gelegt werden (Abbildung 20).

Gegen die Mitte des Jahrhunderts tritt ein direkter Wechsel in der Farbengebung ein: jetzt wird die ganze Initiale in Farbe gegeben und an die Stelle des früheren Farbengrundes tritt jetzt der Goldgrund, der meistens aus Blattgold hergestellt wurde. Hiedurch wird eine mehr malerische und plastische Wirkung der Initiale erzielt, im Gegensatz zur mehr silhouettenartigen, flächenhaften Wirkung der frühmittelalterlichen Goldinitiale. Zugleich bedeutet diese Manier ein Durchdringen von Miniatur und Initiale, einen gewissen gegenseitigen harmonischen Ausgleich. Eine weitere Neuerung tritt noch ein, indem die Figur nicht mehr direkt auf das Initialgerank gelegt wird, sondern auf einen im Initialgerank ausgesparten Goldgrund (Abb. 21).

Schon 1250 verliert der Initialkörper immer mehr seinen Ornamentschmuck und er wird gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr zum bloßen Rahmen, in den die Figur oft in sehr stilvoller Art hineinkomponiert wird (Abb. 22). Wenn es die Struktur des Buchstabens erlaubt, z. B. beim Q, wird auch fernerhin gerne ein Drache oder ein anderes Getier organisch als Ausläufer angesetzt. Das war der Weg, der dann im 14. Jahrhundert zum reinen „Bildinitial" führte. Daß sich in den kleinen Federzeichnungsinitialen der kalligraphische Typus des 12. Jahrhunderts forterhielt, wurde oben schon erwähnt. —

Für die Ornamentik der Initiale ist im 13. Jahrhundert bezeichnend, daß an Stelle der nur mehr leise nachklingenden karolingischen Bandmotive das Spiralmotiv getreten ist, aber

mit vegetabilem Charakter: das Pflanzenornament, das früher nur schüchternes Beiwerk war, wird besonders in der 1. Hälfte des Jahrhunderts zur Hauptsache. Die saftigen, bunten Spiralstengel tragen gerne muschelartige, kleingelappte, an den Spitzen



Cgm. 5 8×7

Abb. 29. Weltchronik. 1370.

umgebogene, für die romanische Zeit bezeichnende Blättchen. Auf die Blattränder sind meistens weiße, milchige Lichter gesetzt, die durch den Goldgrund eine weiche, harmonische Tönung erhalten. Die Tierformen, die da und dort mit dem Initialornament verquickt sind, zeigen bereits eine gewisse Naturbeobachtung. Auch der französische Einfluß macht sich geltend, indem „Drôleries“, das sind kuriose Mischungen von

Mensch und Tier, mit den Initialen verbunden werden (Abb 23), jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, daß die deutsche Phantasie sich sprühender, kerniger und phantastischer, freilich auch urwüchsiger und in der Form nicht so elegant auslebt wie der mehr auf das Formale eingestellte französische Geist.



Clm. 8201 13,7×10

Abb. 30. Mettener Armenbibel. 1414.

Als die wichtigsten Malerschulen des 13. Jahrhunderts seien vor allem genannt, die Thüringisch-Sächsische Malerschule mit dem berühmten für den Landgrafen Hermann von Thüringen um 1212 gefertigten Psalter in Stuttgart, dem Gebetbuch der heiligen Elisabeth in Cividale und dem Psalterium in München (cod. lat. 23094), ferner die ausgezeichnete Schule im Kloster Scheyern, die unter dem Namen „Conrad" prächtige Leistungen, wie z. B. das Matutinale (München, cod. lat. 17401) und die

Historia scholastica des Petrus Comestor (München, cod. lat. 17405) aufzuweisen hat. Sodann bestanden Malerschulen in Goslar, Magdeburg, in Franken (München, cod. lat. 3900), in Schwaben (München, cod. lat. 16137), Benediktbeuern (München, cod. lat. 4660), Tegernsee usw. —



Cgm. 32 9×5,8

Abb. 31. Kalendarium. 1368.

DAS 14. JAHRHUNDERT

Obwohl besonders in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch dieselben künstlerischen Grundanschauungen wie im 13. Jahrhundert gelten, tritt doch schon eine wesentliche Scheidung ein. Das Hauptmoment in der Entwicklung besteht nämlich darin, daß man mit den hergebrachten Schemen vollständig bricht, sich gar nicht mehr von Byzanz beeinflussen läßt,

das Nachbilden nach Vorbildern aufgibt und endlich selbständig zu arbeiten beginnt, besonders aber darin, daß sich das Auge für die Natur öffnet. Dieses energische Streben findet seinen Ausdruck inhaltlich durch die große Erzählungslust, sowie



Cgm. 5 8×7

Abb. 32. Weltchronik. 1370.

durch die scharfe Naturbeobachtung, die manchmal schon bis ins kleinste vordringt. Wenn die Miniatoren in ihrem aufrichtigen Streben nach bestmöglichster Naturtreue und Lebendigkeit bereits die kühnsten Bewegungen und Stellungen wagen, die naturgemäß infolge der oft noch zu großen Unbeholfenheit in der Zeichnung nur allzuoft zur Karikatur werden, so sind diese Versuche doch keineswegs zu bedauern,



Cgm. 6 | 10×13,6

Abb. 33. Legenda aurea. 1362.

sondern sie sind vielmehr eine lautsprechende Ankündigung einer neuen Zeit.

Das langsame, aber stete Fortschreiten der technischen Fähigkeiten zeigt uns deutlich ein Vergleich gleicher Themen aus den vielen erhaltenen Armenbibeln, sowie der „Specula humanae salvationis“ und „Concordantiae caritatis“, welche trotz des traditionell festgelegten Typus doch hie und da persönliche künstlerische Freiheiten in der Auffassung und auch fortschrittliche Varianten in der Form sich erlauben. Für die Fixierung einer ungefähren Entwicklungslinie schien mir die alttestamentliche „Danielszene“ besonders günstig, weil dieses Thema in hohem Grade dem Miniator Stoff bot seine Phantasie anzuregen und freier zu schaffen. Die beigefügten Reproduktionen (Abbildung 24—30) lassen uns bei genauer Beobachtung erkennen den allmählichen Fortschritt in der Auffassung und Erzählungsart, die Entwicklung der Komposition, der Architektur und der „Löwengrube“, der Darstellung von Mensch und Tier, der Kleidung usw. — Besonders möchte ich darauf hinweisen, daß hier der Miniator auf Grund des Textes Veranlassung hatte auch „Wolken“ zur Darstellung zu bringen. Zuerst (Abb. 24) haben wir zur Andeutung von Wolken eine gelappte Linie, die eine Verwandtschaft mit der Mäanderlinie aufweist, dann (Abb. 25) drei ziemlich regelmäßig geformte Schlangenlinien, Abbildung 26 zeigt als „Wolken“ mehr gestreckte, kammartig gesägte Linien, die in Lappenformen übergehen, auf Abbildung 28 werden die Wolken als unregelmäßig gezackte Flächen gegeben, die durch die Lavierung mit Wasserfarben schon etwas greifbarer erscheinen, bis wir in der Weltchronik vom Jahre 1370 (München, cod. germ. 5, fol. 172 r., Abb. 29) die „Wolken“ als eine aufgetürmte, plastische Masse haben, die fast leise an geballte „Cumulus“ erinnern möchte.

Besonders interessant ist ferner zu beobachten, wie im 14. Jahrhundert Charakter und Zweck der jeweiligen Handschrift die

äußere Form der Darstellung bedingt, wie z. B. der Miniator der mehr der Unterhaltung und Belehrung dienenden Weltchroniken im Gegensatz zu dem an die Tradition enger gebundenen Illustrator der erbaulichen, schulmäßigen Armenbibel die Darstellung des „Daniel in der Löwengrube" schon viel freier behandelt, indem er aus dem typischen Bildchen schon eine kleine, genrehafte Idylle macht (Abb. 29) und in „kontinuierlicher Erzählungsweise" die historische Begebenheit um einige Bildchen erweitert. Für die stete Zunahme der Naturbeobachtung und das Reifen der Phantasie bieten uns die Miniaturen der profanen Handschriften, wie der Weltchroniken, Legendensammlungen, Kalendarien, Schachzabeln und Liederhandschriften (z. B. die sogenannte Manessesche zu Heidelberg) genügende Beweise, während die Miniaturen in den liturgischen Handschriften sich nur langsam von der konservativeren Auffassung lostrennen können. Hierbei darf man nicht außer acht lassen, daß die profanen Handschriften-Miniaturen eben auch



Cgm. 5 13×6,5

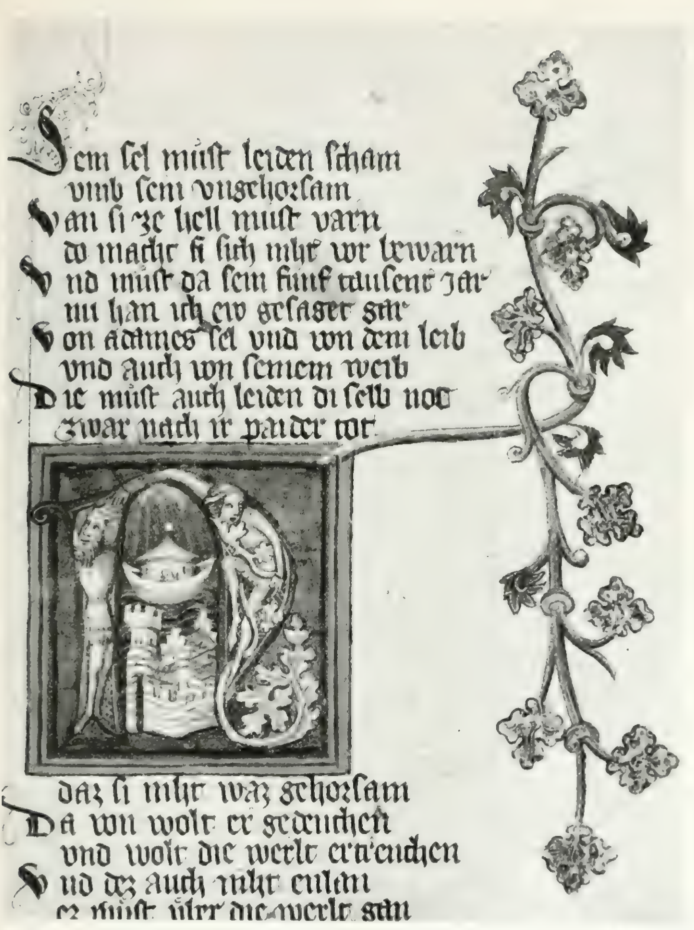
Abb. 34. Weltchronik. 1370.

meistenteils von Laien, die liturgischen dagegen im allgemeinen von Mönchen in stiller Klosterzelle angefertigt wurden.

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts behalten die Figuren zwar noch ihren alten Typ bei. Bis 1350 ist das bis in den Nacken reichende Haar und die beiden großen Locken, die gerne zu beiden Seiten des Gesichtes herabhängen, sehr charakteristisch. Seit Mitte des Jahrhunderts wird der alte Typus aufgegeben. Die Körper werden an den Schultern breiter, kräftiger, untersetzter, es treten vollere Formen auf. Der Kopf wird individueller und naturgetreuer, an Stelle der kindlich kleinen Nase tritt eine markantere. Das Gesicht sucht schon innere Vorgänge auszudrücken, der Blick ist gerne nach oben gerichtet. Man befreit sich von den symbolischen Gesten, die jetzt schon oft scharf der Natur abgelauscht sind. Besonders wenn es gilt das Gefühl der inneren Freude und Liebe kundzugeben, glückt Ausdruck und Bewegung oft auffallend gut (Abb. 31).

Der eckige Faltenwurf mit den gezackten Rändern muß weichen. Mit gesuchter Grazie, freilich noch ohne anatomisches Verständnis, schließen sich die langen Gewänder ohne Brüche dem Körper fließend an. Etwa seit 1370 wird die modische Kleidung mit dem kurzen, enganliegenden Wams und den langen Schnabelschuhen sehr beliebt. Auch in der Rüstung tritt um diese Zeit eine Änderung ein. Neben dem Ringelpanzer kommt jetzt bereits der moderne Plattenpanzer vor. Gegen Ende des Jahrhunderts werden die am Boden aufstoßenden Gewänder bereits etwas gebrochen.

Auch die Farbengebung wechselt im 14. Jahrhundert. An Stelle der grellen, flächenhaften Farben treten hellere, gebrochene Töne, die durch Weiß gemildert werden und auf goldenem oder sattfarbigem, sehr oft blauem Grunde harmonisch wirken. Die Lichter werden ausgespart um einen plastischen Effekt zu erzielen. Die irreale, d. h. naturwidrige Färbung bleibt zwar noch hie und da; dagegen wird gerade im Detail, wie Holz, Waffen,



Sein sel must leiden scham
umb sein ungehorsam
Wan si ze hell must varn
do macht si sich niht vor bewarn
Und must da sein funf tausent jar
nu han ich ew gesaget gar
Von adames sel und von dem leib
und auch von seinem weib
Die must auch leiden di selb not
zwar nach ir paider tot

daz si niht waz gehorsam
Da von wolt er gedenchen
und wolt die werlt ertrenchen
Und dez auch niht enliez
er must über die werlt gan

Cgm. 5 — 11,8 × 14,5

Abb. 35. Weltchronik. 1370.

Rüstungen und Gerätschaften oft schon eine naturgetreue Wiedergabe in Zeichnung und Farbe angestrebt. Überhaupt ist eine Zunahme der Farbenfreudigkeit, besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wahrzunehmen, was auch die überaus bunten Trachten beweisen.

Ein ganz erheblicher Fortschritt liegt in dem Versuch, einen Innenraum zu geben. Begnügte man sich zum Beginn des 14. Jahrhunderts nach herkömmlicher Sitte noch damit einen Innenraum nur lediglich durch einen etwa auf Pfeilern ruhenden Bogen kulissenartig anzudeuten oder von einem gedachten Haus die Vorderseite gleichsam abzuheben, um so einen Einblick in das Innere zu gewähren (Abb. 17), so benötigt der fortschrittlichere Miniator der Weltchronik vom Jahre 1370 (München, cod. germ. 5, fol. 172 v.) zu seiner Innendarstellung schon nicht mehr ein vollständiges Haus mit Dach. Er reicht mit zwei kulissenartig aufgestellten, fein maserierten Holzwänden, die er mit Fensteröffnungen und durchbrochenen Krönungsverzierungen versieht, durch welche aber immer noch der blaue Himmel hereinguckt, so daß also der Innenraum noch keineswegs vollständig für sich abgeschlossen ist, wenn auch auf die eigentliche Außenansicht schon völlig verzichtet ist (Abb. 32).

Das zunehmende Verständnis für die Darstellung der Architektur und zugleich für die „Perspektive“ im 14. Jahrhundert zeigt uns eine Miniatur aus einer Legenda aurea vom Jahre 1362 (München, cod. germ. 6, fol. 97 v., Abb. 33). Zwar kommt unser Miniator in seiner idyllischen Belagerungsszene mit Raum und Proportion noch nicht zurecht, aber wir sehen doch schon einen Fortschritt, indem an Stelle der früheren stenographischen Andeutung ein ganzer Komplex von gotischen Giebelhäusern, aus denen ein hoher Turm hervorragt, gegeben ist. Eins kann man besonders als Neuerung ansehen, nämlich daß sich das Auge des Miniators besonders auf nebensächliche Kleinigkeiten, wie z. B. auf einen Erker, ein Türmchen, ein Dachfenster usw., rich-



Cgm. 4 17×28,5

Abb. 36. Weltchronik. Ende d. 14. Jh.

tet, wobei dann diese Teile in der Regel in der Proportion viel zu groß geraten.

Wie das Streben nach Realismus immer mehr zunimmt, zeigt uns eines der reizvollsten und lehrreichsten Bildchen des Jahrhunderts, die „Geburt Christi" in der Weltchronik vom Jahre 1370 (München, cod. germ. 5, fol. 192 r., Tafel II). Von einem schützenden, auf einem Wagenrad angebrachten Strohdach überschattet, liegt auf einer Strohmatte Maria und reicht ihrem göttlichen Kinde zärtlich die Hand. Der kleine, nackte Jesusknabe, auf Heu in sein Körbchen gebettet, umgeben von Ochs und Esel, erwidert in lebhafter Bewegung dankbarst den Gruß der Mutter. Zu ihren Füßen sitzt Josef in besorgter Erregung. Die ganze Szene hat der Künstler in eine prächtige Landschaft gesetzt. Im Vordergrund sehen wir Felsen in der herkömmlichen stalaktitenartigen Form. Weit nach rückwärts erstreckt sich eine mit bunten Blumen besäte Wiese, die von einem Bächlein durchschlängelt wird, über das zwei Stege führen. Zu beiden Seiten weidet eine Herde, die sich aber in echt mittelalterlicher Weise nur aus einem einzigen Schaf, einem Ziegenbock, zwei Schweinchen und aus zwei lebhaft miteinander raufenden Widdern zusammensetzt; auch ein Reh fügt der Miniator bei, aber nicht, als ob dieses auch zur Herde gehören sollte, sondern aus reiner Lust am Zeichnen. Den abschließenden Hintergrund bilden zwei hoch auf spitzen Felsen thronende Burgen, über welchen schwebende Engel den lebhaft und erstaunt bewegten Hirten die Freudenbotschaft verkünden.

Ich habe diese Perle der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts so ausführlich geschildert, weil wir an ihr eine Reihe der erfreulichsten Beobachtungen machen können. Vorerst gewährt uns dieselbe einen ausgezeichneten Einblick in den Ideenkreis eines mittelalterlichen Malers, in sein innerstes Denken und Fühlen, kurz in seine geistige Welt. Der Hauch poetischen Reizes und kindlicher Naivität liegt über dem Bildchen, das mit



Cgm. 5 [illegible]

Tafel II Weltchronik Rudolfs v. Ems. 1370.



Clm. 826 17×20

Abb. 37. Astrologische Handschrift König Wenzels. Um 1400.

größter Liebe in Zeichnung und Farbe ausgeführt ist. Das stilistisch Wichtigste aber ist, daß hier zum erstenmal eine Menge von Darstellungen in eine einheitlich gefaßte Landschaft gesetzt ist, bei der freilich die Tiefenwirkung noch durch stufenartiges

Übereinandersetzen bei viel zu hoch genommenem Augenpunkt versucht ist, wobei das Ganze immer noch mehr wie aus der Vogelperspektive gesehen erscheint. Das nimmt man aber gerne in den Kauf, wenn man bedenkt, daß jetzt bereits, wenn auch nicht immer in dieser Güte, die gesamte Naturbeobachtung einen so erheblichen Fortschritt zeigt und überall regstes Leben aufzukeimen beginnt.

Diesen Umschwung in der Auffassung zeigt uns auch ein Vergleich einer Schlachtendarstellung aus oben genannter Weltchronik (Abb. 34) mit einer Kampfesszene aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 16). Dort noch eine steife, fast ornamentale Raumkomposition bei Weglassen alles Überflüssigen, beinahe nur ein symbolisches Andeuten, jetzt im 14. Jahrhundert hingegen finden wir schon äußerst lebensvolle, immer wieder neuerdachte, fast ins Genrehafte gehende Schlachtenbildchen, die bei guter Naturbeobachtung, aber noch sehr kindlicher Naivität, oft zu wirren Raufszenen sich gestalten. —

Die sich im 13. Jahrhundert herausentwickelnde „Bildinitiale“ erfährt im 14. Jahrhundert keine wesentliche Veränderung, nur daß jetzt an Stelle einer einzigen Figur oft ganze Szenen in den Initialrahmen gesetzt werden (Abb. 35). Als wesentliche Neuerung hingegen ist anzusehen, daß um 1370 die Ranke als Randzier auftritt. Dieselbe läuft oft ohne jegliche innere Motivierung vom Initialkörper oder von den Ecken des Rahmens aus, auf dem der Buchstabe ruht, schlingt sich zuweilen um einen Stab, aber immer nur auf zwei, höchstens auf drei Rändern des Textes hin, nie alle vier Seiten des Blattrandes umschließend. Das Rankenornament selbst hat meistens einen sehr flächenhaften Charakter oder erinnert an Motive, wie sie in der Architektur üblich waren (Abb. 35). Möglicherweise mag diese Neuerung, die Buchseite mit Randornamenten zu zieren, mit der schon unter Kaiser Karl IV. (1346—1378) eifrigst gepflegten und unter König Wenzel (1378—1419) zur höchsten Blüte gelangten



Clm. 8201 27 × 38

Abb. 38. Mettener Evangeliar. 1414.

Prager-Schule in engerem Zusammenhange stehen. Sicherlich ist aber das Einsetzen von Medaillons in die Ranke (Abb. 36), schließlich auch das Herauswachsenlassen von Propheten aus Blumenkelchen eine Nachahmung der böhmisch-französischen Manier, ebenso wie der bereits in der Legenda aurea von 1362 auftretende Tapetengrund an Frankreich erinnern mag, wo schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts das charakteristische Schachbrett- und Rautenmuster fast allgemein üblich war. —

Vom rein technischen Standpunkte aus betrachtet, ist für das 14. Jahrhundert von großer Wichtigkeit zu beachten, daß man sehr häufig bereits die Handschriften und ihre Miniaturen fabrikmäßig hergestellt hat. So kann man an den unvollendeten Weltchroniken z. B. deutlich erkennen, daß eine Reihe von verschiedenen Händen tätig war. Der „Skriptor" war damit beschäftigt den Text fein säuberlich herzustellen und manchmal auch Anweisungen für die Illustration beizufügen, der „Rubrikator" skizzierte mit dem Silberstift in zarten Konturen die erste Anlage der Bilder, die er nötigenfalls mit Zuschriften oder Spruchbändern versah, ein anderer führte die Umrisse mit Feder und Tinte aus, wieder ein anderer besorgte die Vergoldung, legte die satten Hintergründe in Deckfarbe an oder er kolorierte in Lasurfarben die Gewänder, wobei er meistenteils die plastische Modellierung durch Aussparen anstrebte, ein besonders geschickter „Illuminator" malte mit spitzer Feder oder feinem Pinsel die Gesichter usw., bis endlich mit vereinten Kräften, die sich durch diese Arbeitsteilung eine ziemlich große manuelle Fertigkeit angeeignet hatten, die vielen Miniaturbildchen fertiggestellt waren. Bei einer derartigen Arbeitsmethode, wobei nicht mehr wie im frühen Mittelalter der „Miniator" und „Skriptor" meistens eine und dieselbe Person waren, ist es natürlich oft sehr schwierig Herkunft und Autorschaft der Miniaturen absolut sicher festzustellen, wenn auch der Schreiber des oft sehr umfangreichen Textes seinen Namen an den Schluß des Codex setzte.

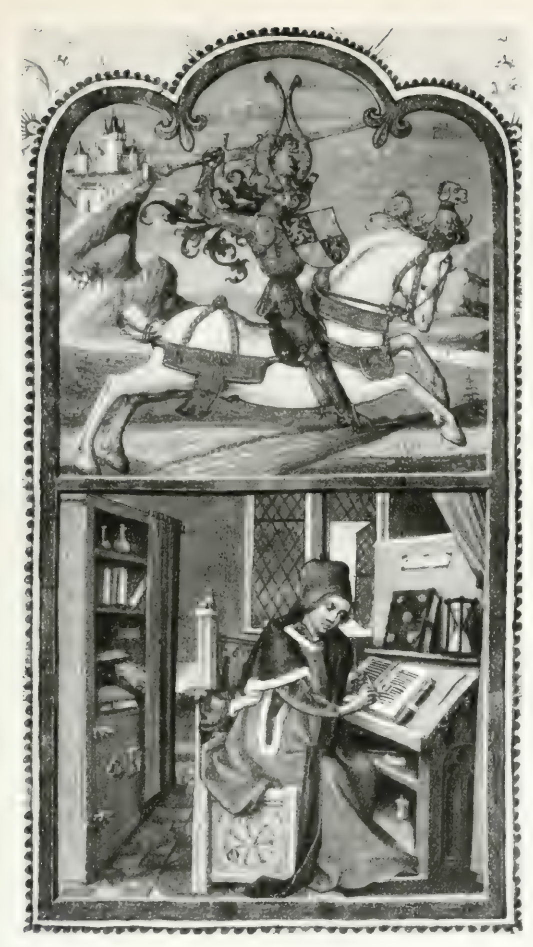


Clm. 21597 18,7×24,8

Abb. 39. Weihenstephaner Evangeliar. 1462.

DAS 15. JAHRHUNDERT

Was das 14. Jahrhundert angekündigt und vorbereitet hatte, kam urplötzlich. Ein einziger warmer Frühlingstag brachte die Knospe zur Blüte. Woher kam nun mit der Wende zum 15. Jahrhundert dieser eingreifende Um- und Aufschwung? Ähnlich wie in der Tafelmalerei suchte man auch in der Miniaturmalerei zur Begründung dieser bedeutenden Entwicklung nach ausländischen Einflüssen. Richtig ist zwar, daß sich in unseren deutschen Bibliotheken gar manche Miniatur-Handschrift aus Italien, Frankreich, den Niederlanden und aus Böhmen vorfanden, und ohne Zweifel haben sie gegenseitig manche Anregungen gegeben. In Böhmen z. B. hatte sich schon im 14. Jahrhundert unter Kaiser Karl IV., der seine Jugenderziehung und seine Bildung in Frankreich genoß und unter seinem Sohne Wenzel, der in steten Beziehungen zu Frankreich stand, ein eigenartiger Mischstil herausentwickelt, in dem französische Anmut und italienische Manier mit slavischem und germanischem Geiste zu einer äußerst graziösen Kunstweise sich vermengte, wie uns z. B. eine Miniatur aus einer astrologischen Handschrift König Wenzels zeigt (München, cod. lat. 826, fol. 11. v., Abb 37). Böhmen selbst hat wieder, wenigstens in einzelnen Punkten, auf die bayerische Donaugegend, z. B. auf Kloster Metten, anregend eingewirkt. Überhaupt läßt sich eine gegenseitige Anregung und Beeinflussung der Nachbarschulen nicht leugnen. Indes ist es aber außer Zweifel, daß sich der Umschwung in der deutschen Miniaturmalerei nicht in erster Linie an Auslandseinfluß geknüpft hat. Zu einer solchen Annahme ist man schon deshalb nicht genötigt, weil das vorausgehende Jahrhundert eine in sich geschlossene, zwar langsame aber kontinuierliche Entwicklungsreihe aufweist. Außerdem hätte es auch weder dem deutschen Volkscharakter noch dem ganz anders gearteten deutschen Kunstwollen entsprochen, diese frem-



Cgm. 48 10×18,3

Abb. 40. „Streit Christi mit Belial“
von Rohrbach. 1461.

den, eigenartigen, fast kontrastierenden Kunstweisen zu übernehmen. So sucht doch die italienische Miniatur, bedingt durch die nie ganz unterbrochene Fühlung mit der Antike, ein ausgeprägtes Streben nach großzügiger, würdevoller klassischer Form. Der französischen Miniatur war stets eine gewisse Sucht nach leichter Eleganz und süßlicher Geziertheit, selbst auf Kosten innerer Wahrheit, eigen. Der Reiz und die Bedeutung der niederländischen und holländischen Miniatur lag von Anfang an in dem ausgeprägten Farbengefühl und in der feinen Erfassung interessanter Luftstimmungen. Die viel kraftvollere, wuchtigere deutsche Miniatur dagegen strebte von jeher immer in erster Linie nach überzeugender Wahrhaftigkeit, herzlicher Wärme, tiefem Gefühlsausdruck und reicher Erzählung bei sprudelndster Phantasie. Deshalb liegt auch der Hauptfortschritt nicht in der technischen Entwicklung der Form, die sich aber mit dem beginnenden 15. Jahrhundert auch um einen erheblichen Grad verbessert hat, sondern vielmehr in der veränderten Kunstauffassung überhaupt: jetzt zieht nämlich der Realismus ein. Man will nicht mehr bloß symbolische Andeutungen, nicht mehr bloß „Illustration", man will endlich die Natur genauer ins Auge fassen und die Dinge wirklich so darstellen, wie sie sind, man will sich bald nicht mehr bloß auf das Allernotwendigste in der Darstellung beschränken, sondern im Bilde all das ausdrücken, was man sieht und empfindet. Und dazu boten gerade die vielen profanen Handschriften mit ihren verschiedenartigsten neuen Themen genügend Gelegenheit. Wenn darum auch die Miniaturmalerei bei der gleichzeitig sich rasch entwickelnden Tafelmalerei nicht mehr diese wichtige Rolle spielt wie in den früheren Jahrhunderten, wo sie gewissermaßen führend war, so besteht ihre Bedeutung gerade darin, daß sie Probleme und Themen aufgreift und auch weiterentwickelt, an welche sich die rein religiöse Tafelmalerei noch nicht wagte.

Für den Fortschritt der Miniaturmalerei am Anfang des



Cgm. 436

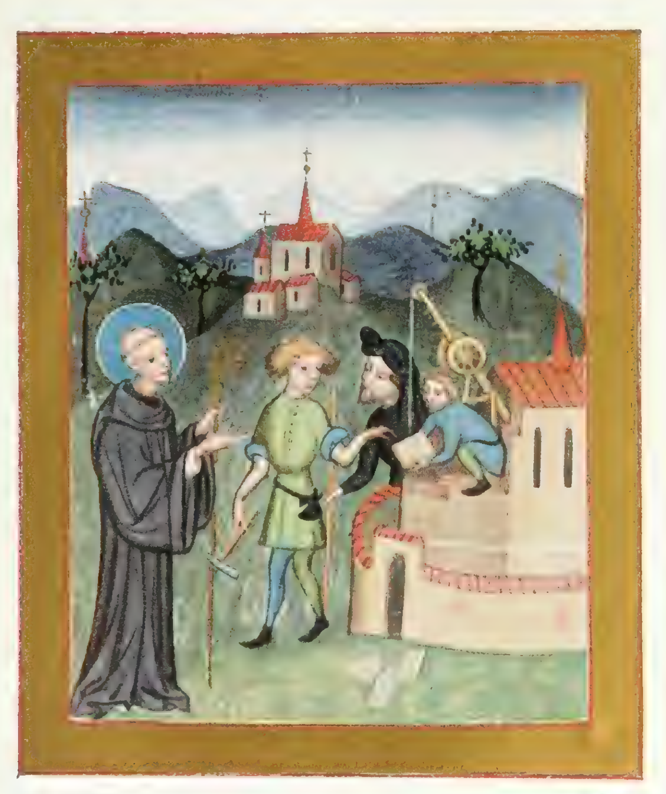
10,4 × 14,2

Abb. 41. Schwabenchronik von Thomas Lirer. 1462.

15. Jahrhunderts sind die reizenden Miniaturen der Mettener Handschriften vom Jahre 1414 bezeichnend. Diese kleinen Bildchen aus der „Regel des hl. Benedikt" (München, cod. lat. 8201 d, fol. 18 r., Tafel III) schließen sich in den Proportionen und in der Knappheit der Erzählung noch an das 14. Jahrhundert an, zeigen aber eine erhebliche Entwicklung in der Landschaft, die mit ihren Wiesen, ihrem Laub- und Nadelwald, mit ihren mit Burgen geschmückten Hügeln und den lieblichen Tälern mit Kirchturm und angedeuteten Dörfchen bereits horizontal in die Tiefe geht. Die Tiefenwirkung ist also nicht mehr bloß durch reine Überschneidung der Figuren oder durch mechanisches Übereinandersetzen gegeben, sondern es ist zum erstenmal das Flächenhafte der mittelalterlichen Miniatur gebrochen und die Szene wirklich in einen Raum gestellt. Erstaunt sind wir, zu beobachten, wie jetzt um 1414 der Miniator Raum-, Luft- und Lichtperspektive scharf ins Auge fassend, ganz richtig die ferner liegenden Berge im kleineren Maßstab gibt und in immer dichtere Nebel hüllt, bis der Rand des Horizonts endlich in helle, lichte Färbung übergeht, wie er ferner die Wolken fein abtönt, vom dunklen Blau bis ins zarte Weiß, wie er sogar schon die Sonne schüchtern hinter den Bergen heraufsteigen läßt, ihre goldenen Strahlen in die weite Gegend sendend, andeutungsweise selbst von einem ganz zarten Morgenrot begleitet (fol. 5 r.). — So schwerlich man für die Mettener Miniaturen im allgemeinen den Einfluß Böhmens abstreiten kann, diese entzückenden Landschaftsbildchen dürften aber doch in erster Linie ein persönliches Verdienst unseres Mettener Miniators sein, dem sein schönes Donautal die besten Anregungen bot. Übrigens ist gerade die Entwicklung der Landschaftsmalerei für die Donaugegend ganz besonders charakteristisch.

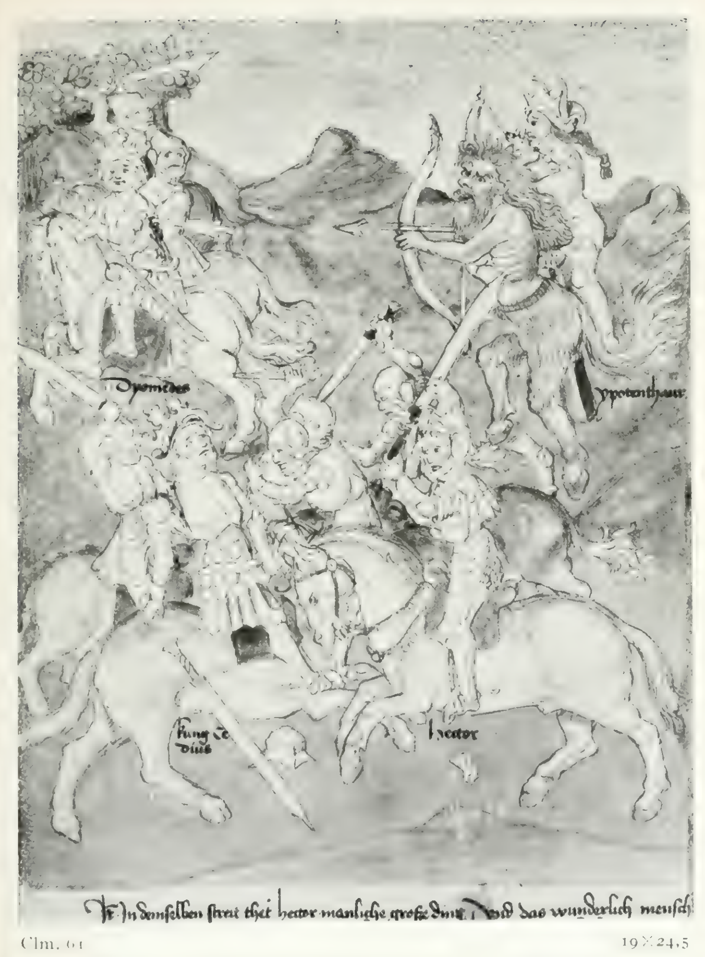
In der Farbengebung zeigt sich ein Fortschritt durch das Auftreten milder, fein abgetönter, glänzend glatter Mitteltöne.

Was die Darstellung des Menschen anlangt, so sind für den



Cim 8201 d

Tafel III Mettener Regel des hl. Benedikt. 1414.



Clm. 61 19×24,5

Abb. 42. Guido de Columna, Historia troiana. 1462.

Anfang des 15. Jahrhunderts die fein gezeichneten Köpfe charakteristisch, die entweder einen sehr weichen, milden, oder — das andere Extrem — einen sehr harten, derben Gesichtsausdruck zeigen. Beides ist durch den jetzt angestrebten Realismus bedingt. Die Haltung und Bewegung ist eine sehr ruhige und vornehme (Abb. 38).

Dazu passen auch die langen, weich anliegenden Gewänder mit den großzügigen, nur in den Hauptpartien gegebenen Falten, die sich zu Anfang des Jahrhunderts erst beim Auffallen am Boden einfach umknicken und auf der Erde weiterfluten. Diese Stilmanier dürfte wohl vorerst mit der damaligen Kleidermode in Zusammenhang zu bringen sein, für deren Kenntnis die Miniaturen von jeher eine reiche Fundgrube waren.

Als charakteristisches Beispiel für den Stand der Miniaturmalerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts wähle ich zuerst eine Miniatur aus dem Weihenstephaner Laurentius-Evangeliar vom Jahre 1462 (München, cod. lat. 21597, fol. 26 r., Abb. 39), das besonders auch deshalb interessant ist, weil man hier ersieht, wie der Miniator schon bestrebt war, „verkleinerte Tafelgemälde" zu geben, die eigentümlicherweise sogar in „Öl" ausgeführt wurden. Stilistisch ganz bezeichnend ist die immer noch großzügige Faltengebung, die mit ihren wenigen, aber eminent scharfen Brüchen an die gleichzeitige Holzplastik und auch an die Holzschnittechnik erinnert. Ferner ist nicht zu übersehen die erhebliche Verbesserung in der Darstellung des psychischen Lebens, die besonders in ruhigen Situationen gut gelingt. So spricht aus den sich freilich immer noch schablonenhaft wiederholenden Köpfen bereits Charakter, im Gegensatz zu den Typen des 14. Jahrhunderts, wenn auch noch nicht die Seele des einzelnen Individuums zum Ausdruck gebracht werden kann. Von wirklichen Porträtdarstellungen jedoch kann im 15. Jahrhundert im allgemeinen noch kaum die Rede sein, wenn auch schon



Clm. 15710 17 · 20,5

Abb. 43. Furtmeyrs-Missale. 1481.

ganz vereinzelt manche Miniatoren, besonders in Westdeutschland, Porträtähnlichkeit versucht haben.

Einen wesentlichen Fortschritt in der Darstellung des Innenraumes finden wir um 1461 in Nikolaus Rohrbachs „Streit Christi

mit Belial" (München, cod. germ. 48, fol. 1 v., Abb. 40). Jetzt wird nicht bloß die Proportion und Perspektive richtig, sondern auch eine anheimelnde Intimität einer mit allerlei Kleinigkeiten ausgestatteten, trauten Studierstube gegeben. Wir haben eine prinzipielle Umwandlung gegenüber dem 14. Jahrhundert (Abb. 32).

Dieselbe Miniatur zeigt uns auch in ihrem oberen Teile einen Landschaftshintergrund, auf den ich nur deshalb verweise, weil wir hier sehen, wie der Miniator durch den geschlängelten Weg den Hintergrund mit dem Vordergrund verbindet und hierdurch die perspektivische Tiefenwirkung noch steigern will. — Den gewaltigen Fortschritt in der Landschafts- und Städtedarstellung um die Mitte des 15. Jahrhunderts ersehen wir aber noch viel deutlicher aus einer lavierten Federzeichnung aus der Chronik des Thomas Lirer (München, cod. germ. 436, fol. 7 r., Abb. 41). Mit zarter Feinheit und schon einer gewissen Sicherheit in der Perspektive ist hier ein ganzes befestigtes Städtchen, mit vielen gotischen Giebeln, allerlei Türmchen, Mauer und Stadttor, im Hintergrund mit einer stolzen Burg auf steilem Felsen vorgeführt. An den vielen Details erkennen wir, daß der Illuminator schon ganz genau die Architektur seines Schwabenstädtchens studiert hat und nichts wegläßt, damit jeder Bürger seine Vaterstadt in der Chronik erkennen kann. Diese Federzeichnungen sind auch vom technischen Standpunkt aus betrachtet für die Mitte des Jahrhunderts charakteristisch. Man erkennt hier, wie die graphischen Künste, der Holzschnitt und der Kupferstich, auch die Technik des Zeichnens beeinflußt haben. Während früher bei den lavierten Federzeichnungen die Schattenpartien nur durch sattere Farbe gegeben wurden, sucht man jetzt durch parallele und kreuzförmige Strichelung in Verbindung mit Farbe die plastische Wirkung zu erzielen.

Um die Entwicklung des Bewegungsproblems zu dokumentieren, sei den Kampfszenen aus dem 13. und 14. Jahrhundert



Cgm. 48 10×18,3

Abb. 44. „Streit Christi mit Belial“ von Rohrbach. 1461.

(Abb. 16 und 34) eine aus der Historia troiana des Guido de Columna vom Jahre 1462 entgegengestellt (München, cod. lat. 61, fol. 116 v., Abb. 42). Wie frei, lebendig, natürlich und phantasievoll, trotz aller Naivität und Derbheit, sind diese Schlachtendarstellungen in die großzügige Landschaft hineingesetzt! Wir haben nicht mehr die ineinander engverschlungene „Raufgesellschaft" auf einem schmalen Bodenstreifen, sondern wir fühlen schon zwischen den einzelnen Figuren Raum und Luft.

Ein für das ausgehende 15. Jahrhundert charakteristisches Werk ist das für den Erzbischof von Salzburg um 1481 vollendete fünfbändige Missale von Furtmeyr (München, cod. lat. 15708—12). Herausgewachsen aus seiner Zeit, faßt er in meisterhafter, persönlicher Art nochmals alles zusammen, was das Jahrhundert an Entwicklung gebracht, und bietet zugleich einen Ausblick auf die neuanbrechende Epoche.

Das sicherste Datierungsmittel für die aus dem Schluß des Jahrhunderts stammenden Miniaturen ist die Gewandbildung. Während das Gewand um die Mitte des Jahrhunderts noch einfach, dem Körper leicht anliegend, nur an wenigen Stellen scharf gebrochene Falten zeigte, wird es jetzt selbständig behandelt, es bekommt Volumen und Schwere. Die Körper verschwinden fast in den überschüssigen, bauschigen Stoffmassen, die sich jetzt in ein kleinknitteriges, sich vielfach kreuzendes und überschneidendes, vollkommen unmotiviertes Faltenmeer mit zahlreich sich windenden Rändern über Arm, Schulter oder Knie röhrenartig legen und oft steil in drei- bis vierfachen Zipfeln herabfallen oder am Boden als manierierte Draperie mit viel Licht und Schatten weiterlaufen (Abb. 43 und 45).

Die gemessene Bewegung, die ruhige Kopfbildung mit dem kleinen Mund und den winzigen Äuglein, das volle, krause Haar, der tiefempfundene Gesichtsausdruck, die modische Tracht, das alles ist in den Miniaturen genau so wie in der gleichzeitigen Tafelmalerei im Streben nach Realismus mit liebe-



Clm 15708 14 16

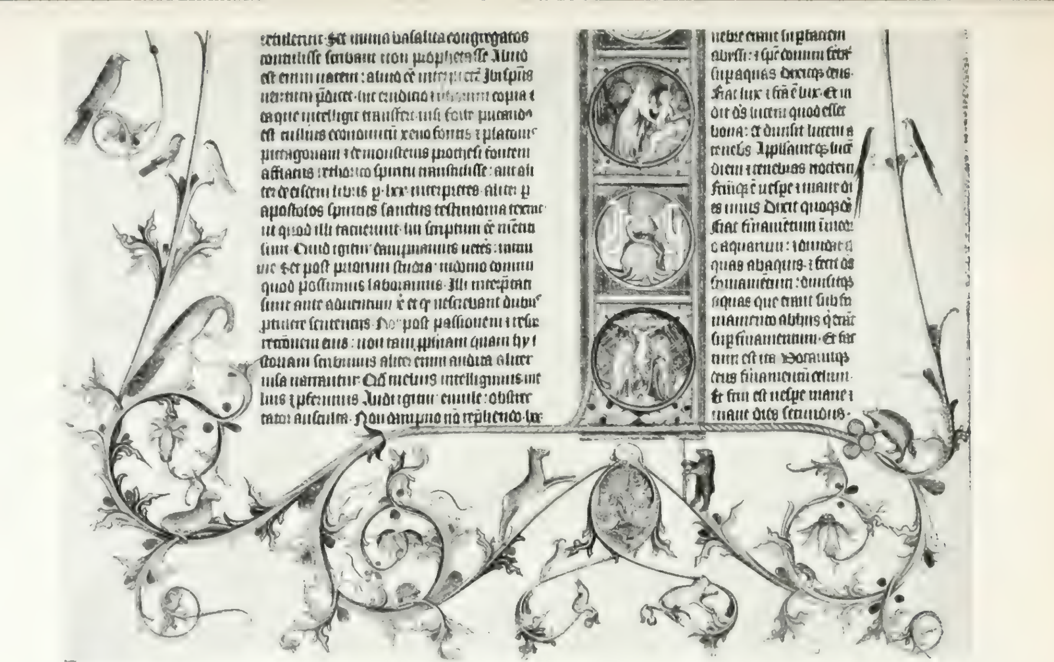
Abb. 45. Furtmeyrs-Missale. 1481.

voller Sorgfalt bis ins kleinste ausgeführt. Auch die Farbe ist viel satter und in der Nuancierung reicher und prunkvoller geworden, und man sucht prachtvollen Effekt durch reichliche Verwendung von Blattgold und durch zarte Goldschraffierung in den Gewändern zu erzielen. Selbst die Haare werden manch-

mal mit feinen Goldlinien durchzogen. In all diesen stilistischen und technischen Punkten hält aber die Miniaturmalerei gleichen Schritt mit der Tafelmalerei.

Nur in der Landschaftsmalerei, die sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute, wie z. B. Furtmeyr beweist, der über 600 Landschaften in sein Missale eingestreut hat, können wir auch gegen Ende des Jahrhunderts eine besondere Entwicklung beobachten. Vor allem ist hervorzuheben, daß der Mensch in der Landschaft etwas mehr zurücktritt oder wenigstens mit derselben harmonischer verbunden wird, ferner, daß schon ein lebendiger Anschluß an die freie, wirkliche Natur bemerkbar ist, im Gegensatz zu den Niederländern, die die Phantasielandschaften fast mehr bevorzugen. Ein weiterer Fortschritt liegt darin, daß man eine über die neutrale Situation hinausgehende Stimmungslandschaft mit Sonnenauf- und -untergang, mit Morgen- und Abendstimmung anstrebt, wodurch man auch zur Ausnützung der Farbenstimmungswerte und zur Verwendung neuer Farbennuancen geführt wird. Schließlich werden durch perspektivisches Hinausschieben des Hintergrundes eine behagliche Breite des Mittelgrundes und weite Fernblicke erzielt. Kurz, man kommt im 15. Jahrhundert zu einem größeren, einheitlicher gesehenen Stil in der Landschaft, in der sich bereits auch das psychische Erlebnis ausdrückt. Wir haben eben ein auf neuer Weltanschauung gegründetes, vollständig umgestelltes Kunstsehen, Kunstempfinden und Kunstwollen gegenüber dem 14. Jahrhundert, wobei natürlich auch das Kunstkönnen erheblich zugenommen hat. An Stelle einer „symbolischen" Kunst tritt eine „reale" Kunst. Der „Illustrationsstil" hat sich zum „Bildstil" entwickelt (Abb. 43). —

Die Initiale hat im Laufe des 15. Jahrhunderts keine wesentliche Weiterentwicklung erfahren, nur daß der Initialkörper dem gotischen Zeitgeschmacke folgend eckiger wird. Von Mitte des Jahrhunderts ab (Abb. 44) nimmt die Initiale oft eine phan-



Clm. 15701 — 35 · 23,5

Abb. 46. Salzburger Bibel. 1428

tasiereiche Form an, gegen Ende (Abb. 45) treten die mannigfaltigsten, rein naturalistischen Motive auf. So werden z. B. bei Furtmeyr Buchstaben aus Girlanden, Fruchtschnüren, selbst aus gewundenen Tüchern gebildet, meistenteils kleine Szenen in lieblicher Landschaft umrahmend.

Erheblich größere Neuerungen bringt dagegen das 15. Jahrhundert in der Entwicklung des Randschmuckes. Im ausgesprochenen Gegensatz zu den graziös spielenden Randverzierungen Frankreichs, das arabeskenartige Ornamentik mit dem kleinen Dornblattmuster und goldenen, feingezackten, mit zierlichen, schwarzen Konturen umzogenen Pfeilblättchen an drahtdünnen, fadenartigen Stengeln bevorzugt, dann auch im scharfen Kontrast zu den Niederländern, die auf zartgetönten, durch Linien abgeschlossenen Randleisten naturalistische Blumen lose hinstreuen oder mit Tierchen u. a. zu einem Genrebildchen zusammengruppieren, hält Deutschland im allgemeinen an der ornamentalen, großzügigen, kräftigen Ranke fest, die sich auf ungrundiertem Pergament um den Text schlingt.

Die erste Phase der deutschen Ranke charakterisiert sich für die ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts, wie uns z. B. die Salzburger Bibel (München, cod. lat. 15701, fol. 12 v., Abb. 46) zeigt, durch den großen, einfachen kalligraphischen Schwung und durch das magere, flächenhafte Blattwerk, das in seiner Form und der Sicherheit der Linienführung die architektonische Schulung des 14. Jahrhunderts verrät, ohne Nachahmung pflanzlicher Naturformen. Selbst die mit der Ranke verbundenen Tier- und Menschengestalten werden des öfteren rein ornamental stilisiert, kommen aber auch schon naturalistisch vor.

Die zweite Phase, für welche uns das Tegernseer Missale (München, cod. lat. 19236, fol. 1 r., Abb. 47) ein Beispiel sein kann, tritt um die Mitte des Jahrhunderts auf. Die Ranke wird reicher, gedrängter, fetter, lebensvoller in der Zeichnung, plastischer in der Farbe. Es werden gerne goldene Füllpünkt-



.I.I.

Incipit ordo missal' s'm ɔsuetu' Rõne curie. dõ i in Adventu dñi. Introitus

Ad te levavi animam meam

deus meus in te confido nō
erubescam neq; irrideant me
inimici mei etenim universi
si qui te expectant nō ɔfun
dentur. Ps. Vias tuas dñe de
monstra michi et semitas tu
as edoce me. Seq immediate v.
Gl'a pri. quo finito. repetit
introitus Ad te leva. Et iste
modus repetendi introitum
servatur p totū annū cū dr
Gl'a pri. post introitū. Orō.
Excita quesumus
dñe potenciam
tuam et veni. ut ab im
minentibus peccatorū

nr̃or periculis te mere
amur protegente eripi.
te liberante salvari. Qui
vivis et regnas. Ab hac
die usq; ad vigiliā nāti'
dñi post orō: dicet orō
de sancta maria. Deus
qui de beate marie vir.
infra ebdomadā si fuerit
festū. pma orō d: de festo
scd'a de dō. tcia de s. maria
Ep's. Ad romanos.
Fratres: Scientes quia
hora est iam nos de so
mno surgere. Nunc enī
propior est nr̃a salus
quā cū credidim'. Nox
precessit. dies aū appro
pinquavit. Abiciamus
ergo opera tenebrarum
et induamur arma lucis
sicut in die honeste am
bulemus. Non in co
messacionibus et ebrieta
tibus. nō in cubilibus 1 im
pudiciciis. nō in ɔtencōe

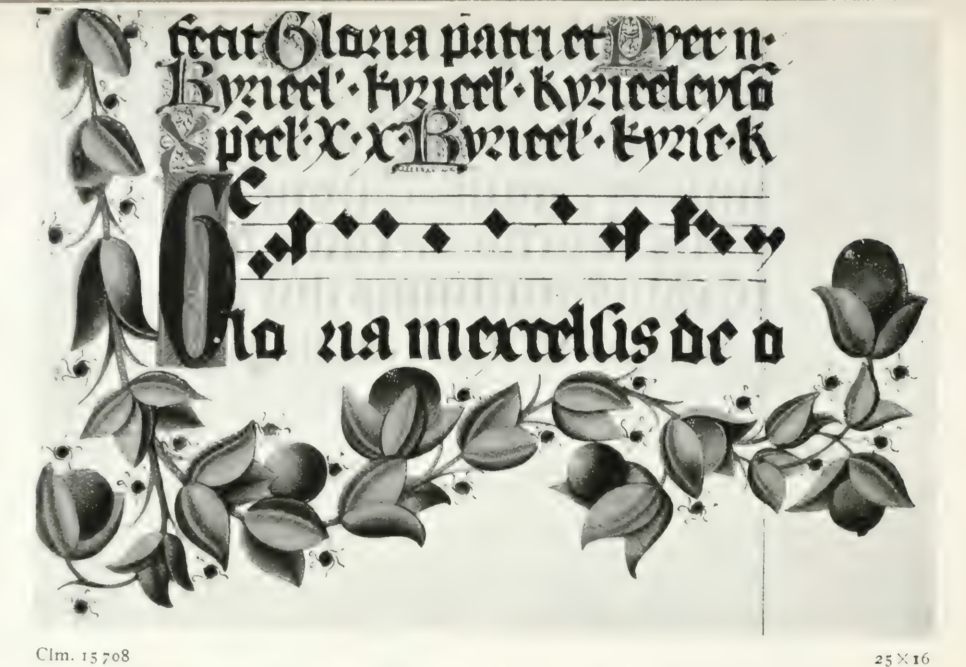
Clm. 19236 — 20,5 × 27,6

Abb. 47. Missale aus Tegernsee. 1460.

chen mit strahlenden Fäden eingesetzt und verriebener Goldstaub verwendet, um eine mildere, harmonischere Wirkung der weicher gewordenen Farben zu erzielen. Neben den stilisierten Pflanzengebilden setzen auch schon ganz natürliche Blumen, besonders Akeleien und Rosen an, manchmal kommt ganz vereinzelt, wie verloren, ein hingestreutes Blümchen oder Zweiglein vor. Kunsthistorisch wichtig ist, daß um 1460 (Abb. 47) ähnlich wie in der Wenzelbibel (Wien) auch bereits in Deutschland die Ranke alle vier Seiten des Textes vollständig umschließt. Nikolaus Rohrbach weicht um 1461 vom herkömmlichen Rankensystem zum erstenmal ab, indem er den Textrand nur mit hingestreuten, abgeschnittenen Akelei-, Distel-, Rosen- und Veilchenzweigen ziert (Abb. 44).

Die dritte Phase gegen Ende des Jahrhunderts, für welche Furtmeyr besonders charakteristisch ist, nimmt in die frei geschwungene Ranke nicht nur reichlichst ganz naturalistisch gebildete Blumen und Blüten auf, sondern es werden sowohl Text als auch Vollbilder in phantastischer, willkürlicher, aber oft höchst gelungener Weise in ungebundener Form mit fortlaufenden, vollkommen natürlichen Blumenzweigen (Abb. 48) oder mit Astwerk (Abb. 49) oder Girlanden, mit Quasten und allem möglichen Beiwerk umrankt. Zu beachten ist auch, daß sich die naturgetreuen Tiere und Menschengestalten, die genreartigen Jagdszenen usw. immer mehr von der Ranke loslösen. Um 1495 hat sich dann dieses Loslösen vom Rankenwerk schon so weit entwickelt, daß sehr oft die Genreszenen oder einzelne Figürchen vollkommen frei, manchmal sogar auf ein eigenes Stück Rasen gesetzt werden (Abb. 50).

Diese drei Entwicklungsphasen lassen sich fast durchwegs in ganz Deutschland feststellen, freilich mit lokalen und individuellen Färbungen. So ist die Randzier z. B. in den südostdeutschen Handschriften in der Regel phantastischer in der Idee und kerniger, großzügiger in der Form, während sie in den



Clm. 15708

25×16

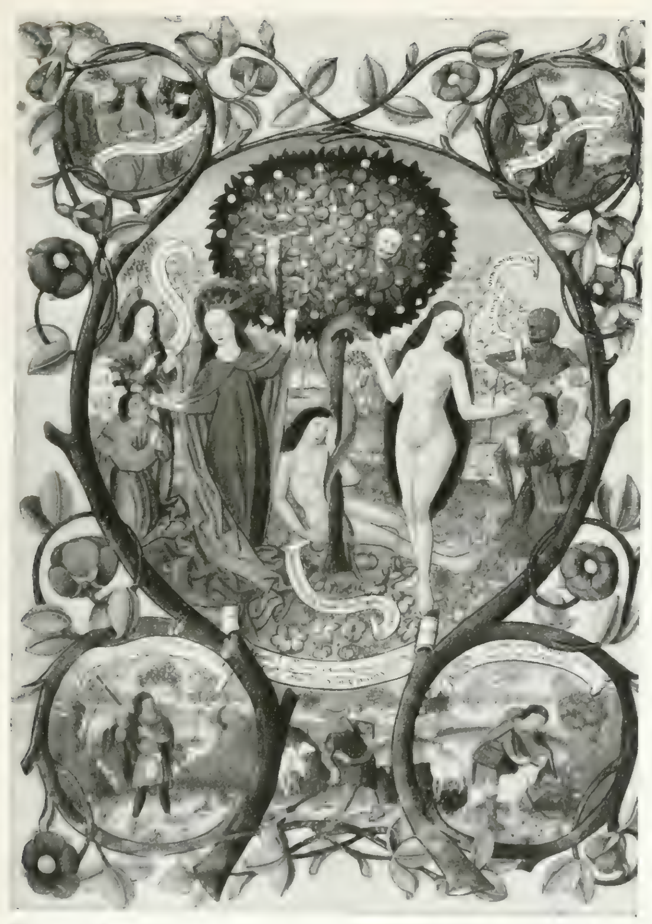
Abb. 48. Furtmeyrs Missale. 1481.

südwestdeutschen Gegenden malerischer und technisch oft sorgfältiger und zierlicher ausgeführt ist.

Auffallend ist, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Summe der Miniaturwerke sehr klein ist. Das mag zurückzuführen sein auf die politisch unruhige Lage und die damit zusammenhängenden schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse, dann vielleicht auch auf eine gewisse Überproduktion im ausgehenden 14. Jahrhundert, schließlich auch auf den Import ausländischer Miniaturhandschriften, die zum Teil als auf höherem künstlerischen Niveau stehend eingeschätzt und bevorzugt wurden, oder endlich auf eine gewisse Zurückhaltung vor den Neuerungen, besonders in den Klosterschulen, in denen zum Teil ein Rückgang der Bildung, eine Vernachlässigung des Studiums, da und dort auch eine gewisse Entvölkerung zu verzeichnen war. Um so größer ist aber dann die Zahl der Miniaturen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in welcher Zeit neben lokalen Eigentümlichkeiten bereits auch schon viele auf persönlichem Kunstcharakter beruhende Differenzen der zahlreichen mit Namen bekannten Berufsminiatoren festgestellt werden können, von denen der Hauptfortschritt auch ausgegangen ist. Interessant ist, daß um die Mitte des Jahrhunderts sogar schon der offizielle Handschriftenhandel einsetzte, der bereits „gemalte" Handschriften anbot.

DAS 16. JAHRHUNDERT

Wie für die deutsche Tafelmalerei das Jahr 1500 ein das Mittelalter beschließender Markstein ist, so ist auch für die Miniaturmalerei die Wende des Jahrhunderts von einschneidender Bedeutung. Aufgaben, Ziele und Mittel ändern sich. Vorerst hatte zwar die Entwicklung des Buchdruckes, des Holzschnittes und Kupferstiches eine gewisse Beeinträchtigung der



Clm. 15710 27 × 38

Abb. 49. Furtmeyrs Missale. 1481.

6* 83

Miniaturmalerei verursacht, sie aber keineswegs verdrängt. Hatte schon die hochentwickelte Miniaturmalerei bestimmte, rein technische Vorzüge gegenüber der noch weniger entwickelten Holzschneidekunst, so entbehrte der Holzschnitt überdies noch der Farbenpracht, weshalb man oft Miniaturen, Initialen und Randzier schon im 15. Jahrhundert in die Druckwerke hineinmalte, auch lose Einzelminiaturen einklebte oder die freigelassenen Ränder mit kunstvollen, lavierten Federzeichnungen versah, wofür das für Maximilian gezeichnete Gebetbuch Albrecht Dürers das glänzendste Beispiel bietet (Abb. 54). Hiedurch verlieh man den gedruckten Büchern einen größeren Reiz und einen höheren Wert. Dann war es auch ganz natürlich, daß kunstliebende, reiche Leute den kostspieligen und ohne Zweifel auch wertvolleren Miniaturen den Vorzug ließen vor den in vielen Exemplaren für das allgemeine Publikum zugänglichen Holzschnittwerken. Darin wurzelt auch der Hauptcharakter, den die Miniaturmalerei mit den geänderten Verhältnissen bekommt: sie wird wieder repräsentative Prunkkunst wie zur Zeit Karls des Großen, sie wird fast ausschließlich aristokratisch. So wurden z. B. Prachtexemplare gefertigt für Kaiser Maximilian I., Ottheinrich, die bayerische Herzogin Kunigunde, Herzog Wilhelm IV., Albrecht V. usw. Aber auch andere wohlhabende Leute ließen sich mit Vorliebe Wappenbücher, Familienchroniken, Stammbäume, Turnier- und Fechtbücher u. dergl. mit Miniaturen ausschmücken. Freilich haben derartige Werke oft mehr kunst- und kulturhistorischen, sowie kunstgewerblichen als rein künstlerischen Wert.

In dem Bestreben nach möglichst vornehmer Wirkung verfallen auch die Miniatoren ähnlich wie die gleichzeitigen Plastiker zum Teil selbst auf die vorteilhafte und auch bequeme Idee, Kupferstiche, Holzschnitte und sogar Tafelgemälde der führenden Meister wie Dürer, Cranach, Burgkmair, Schon-



Clm. 4301 17 × 24

Abb. 50. Augsburger Graduale. 1495.

gauer u. a. entweder vollständig zu kopieren, oder wenigstens mit kleinen Abänderungen sich zum Vorbild zu nehmen. So zeigt z. B. Joerg Guotknecht aus Augsburg in seinem Psalterium vom Jahre 1515 (München, cod. lat. 19201, fol. 7 v., Abb 51) deutlich den Einfluß Dürers. Zum Teil geschah dies aber auch auf speziellen Wunsch der Besteller. Daß übrigens nach damaliger Anschauung hiedurch das künstlerische Ansehen eines Miniators nicht geschmälert wurde, geht schon daraus hervor, daß er ohne Bedenken unter seine technisch oft hochstehende Leistung seinen eigenen Namen stolz setzte.

Auch inhaltlich tritt eine Bereicherung des Stoffes ein, indem der Miniator zur Belehrung und Unterhaltung, vielleicht auch um seine Gelehrsamkeit zu zeigen, Szenen aus der Profangeschichte, der Tierfabel, dem antiken Ideenkreis einfügt und besonders auch der Landschaft und dem Sittenbilde eine hervorragendere Stellung einräumt.

Beachtenswert ist schließlich noch, daß die Möglichkeit eines regeren Tauschverkehres von Miniaturhandschriften die Scheidung in Lokalschulen auf große Schwierigkeiten stoßen läßt, so daß im allgemeinen im 16. Jahrhundert fast nur mehr eine Einteilung nach Miniatoren stichhaltig ist.

Was die stilistische Entwicklung des Miniaturbildes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts anlangt, ist es von großer Wichtigkeit, daß der Miniator nicht mehr eine reine Texterläuterung im mittelalterlichen Sinne, oder einen bloßen Flächenschmuck einer Buchseite bieten wollte, sondern daß daraus jetzt ein wirkliches „Miniaturgemälde" geworden ist. Deshalb schließen sich diese kleinen Bildchen auch stilistisch den großen Renaissancemeistern an. Charakteristisch ist der große Realismus, der in der lebhaften, schwungvollen Bewegung, dem individuellen, oft leidenschaftlichen Gesichtsausdruck, der farbig fein abgestuften Modellierung, der kräftigen, in Licht und Schatten stark wechselnden Farbe sich zeigt. Die größeren Vollbilder werden



Clm. 19201 26 × 43,5

Abb. 51. Joerg Guotknechts Psalterium. 1515.



Clm. 11332a 17×19,5

Abb. 52. Brevier Ottheinrichs. 1520.

gerne in frei behandelte Frührenaissanceumrahmungen mit stark ausgeschwungenen Säulen gesetzt, die manchmal aus phantastischen Akanthusblättern herauswachsen, so daß sie wie kleine Altarbildchen aussehen (Abb. 51). Dieser Renaissance-Formenreichtum ist wohl aus Italien gekommen, jedoch in deut-



Clm. 7901 35×50

Abb. 53. Kaisheimer Missale. 1530.

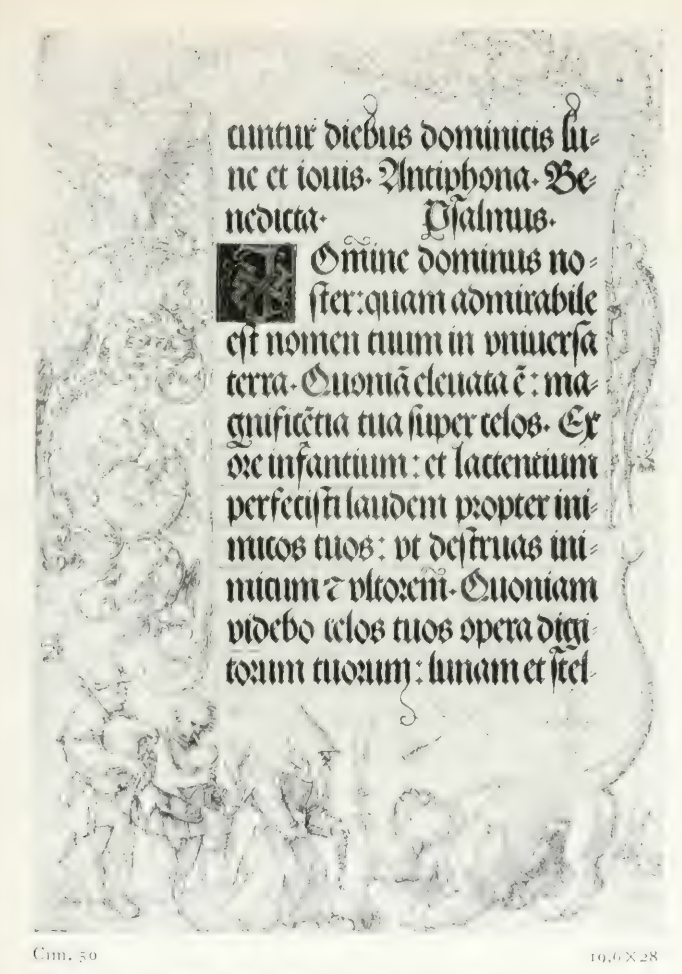
scher Eigenart oft in rein dekorative Scheinarchitektur umgewandelt worden (Abb 52).

Selbständiger entwickelte sich indes schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Landschaft und das Genrebild, die beide sich von Anfang an aus den mittelalterlichen Monatsbildern herausentwickelt haben, obwohl sich zuweilen doch in der Landschaft auch Anklänge an die niederländische Kunst finden, wie uns z. B. das „Ottheinrich-Gebetbuch" (München, cod. lat. 11332 a, fol. 1 r., Abb. 52) ersehen läßt. Im allgemeinen aber bilden für die Entwicklung der Landschaft Holzschnitte und Kupferstiche keine Konkurrenz, weil beiden ja die Farbe fehlt, durch die doch in allererster Linie Stimmungs- und Beleuchtungseffekte erzielt werden können. —

In der Entwicklung der Initiale tritt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine wesentliche Änderung ein. Die Initiale wird entweder als Bildrahmen verwendet, oder sie tritt in kleinerem Formate auf, wobei dann Buchstabenkörper und Untergrund meistens mit Renaissanceornamenten geziert sind; der Grund, auf dem die Initiale ruht, wird gewöhnlich von einem viereckigen, doppelfarbigen, profilierten Rahmen umschlossen. Die gotische Eckigkeit des Buchstabenkörpers verliert sich, der klassische Typ tritt in den Vordergrund. Die Initiale löst sich vollständig von der Randzier los oder steht höchstens in einem sehr losen, rein äußerlichen Zusammenhang durch eine einfache Überschneidung der auslaufenden Buchstabenenden (Abb. 53).

Für die Entwicklung des Randschmuckes ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts typisch, daß trotz der inneren stilistischen Gegensätze in ein und derselben Handschrift unmittelbar nebeneinander gotisches Rankensystem, Renaissanceformen und niederländische Randleistenart auftreten.

Mit auffallender Zähigkeit jedoch hält der Deutsche noch lange an seiner Ranke fest (Abb. 53). Freilich wird der lockere, regellose Schwung allmählich aufgegeben. Dafür werden die



cuntur diebus dominicis lu-
ne et iouis. Antiphona. Be-
nedicta. Psalmus.
Domine dominus no-
ster: quam admirabile
est nomen tuum in vniuersa
terra. Quoniã eleuata ẽ: ma-
gnificẽtia tua super celos. Ex
ore infantium: et lactentium
perfecisti laudem propter ini-
micos tuos: vt destruas ini-
micum & vltorem. Quoniam
videbo celos tuos opera digi-
torum tuorum: lunam et stel-

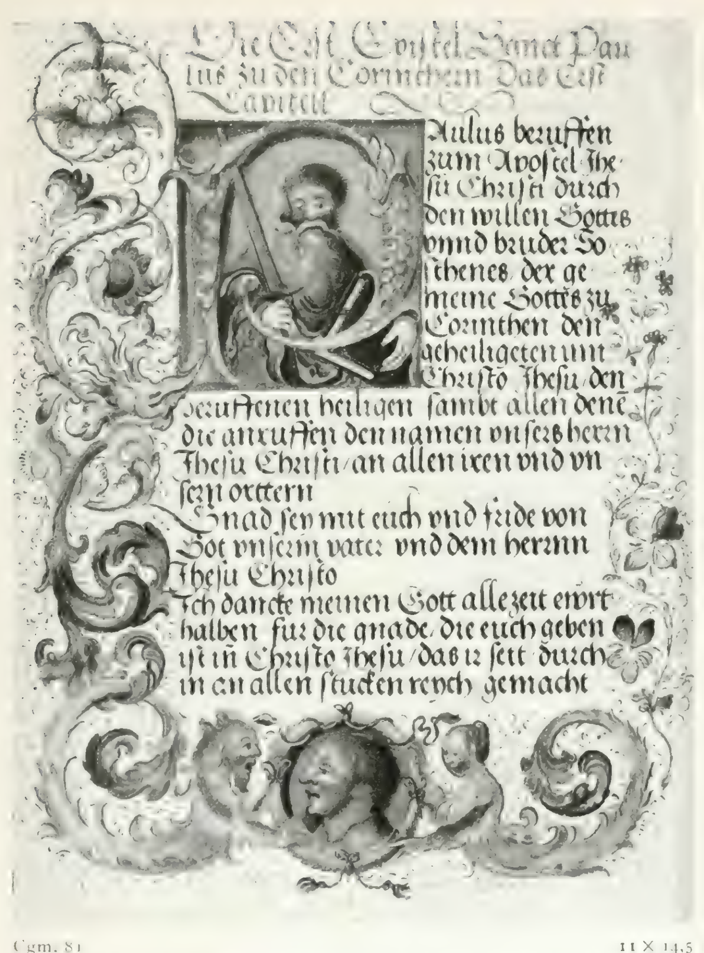
Cim. 30 10,6 × 28

Abb. 54. Dürers Gebetbuch für Kaiser Maximilian. 1515.



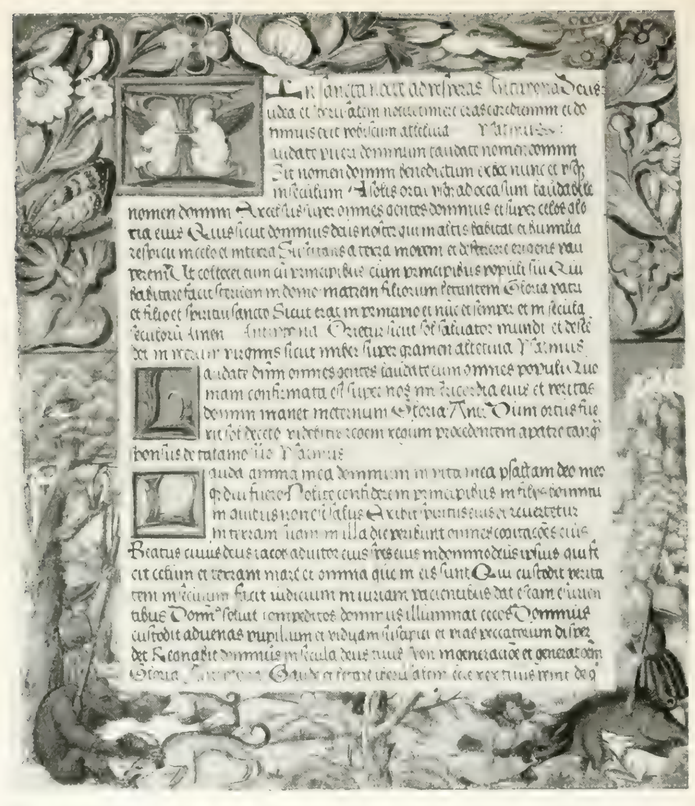
Clm. 28150
5×46,7
Abb. 55 Kaisheimer Antiphonar.
1531.

Spiralenwindungen dichter und symmetrischer, man füllt den Rand gleichmäßiger mit Rankengewinden aus und setzt reichlich goldene Füllpünktchen ein, so daß das Ganze auch ohne äußere Abgrenzungslinien ein leistenartiges Gepräge erhält. Die Blätter, Blumen, Blüten und Früchte werden voller, saftiger, naturalistischer, in der Farbe bunter und malerischer; neben den phantastisch stilisierten pflanzlichen Gebilden stehen oft vollkommen naturgetreue Blumen. In der Ranke entfaltet sich regstes Leben. Aus den Blütenkelchen wachsen Prophetenfigürchen, in den Zweigen sitzen Tiere in Ruhe und in mannigfaltigster Tätigkeit, Genreszenen, wie z. B. jagende Jäger, tanzende Bauern oder musizierendes Volk werden eingefügt; auch Szenen aus der Tierfabel, wie der Hühner zu Markt tragende Fuchs usw. finden sich. Eine ganz besondere Rolle spielt die schon im Mittelalter beliebte Groteske, die jetzt aber ein ausgeprägteres seelisches Innenleben bekommt, mit köstlichem Humor und scharfer Satire vermischt oder auch allegorisch verwertet wird. In meisterhaft genialer Weise knüpft Dürer in seinem Gebetbuch für Kaiser Maximilian (München, cim. 50, fol. 38 v., Abb. 54) an das gotische Rankensystem an, bringt aber, geläutert durch das Studium der Renaissance, Rhythmus und Symmetrie in die ehedem willkürliche Ranke, belebt mit nie mehr erreichter Naturwahrheit und innerer Kraft jedes einzelne Glied, das logisch motiviert ansetzt, und baut in echt deutscher Weise


Die Erst Epistel Sanct Pau
lus zu den Corinthern Das Erst
Capitel
Paulus beruffen
zum Apostel Jhe
su Christi durch
den willen Gottes
vnnd bruder So
sthenes der ge
meine Gottes zu
Corinthen den
geheiligeten inn
Christo Jhesu den
beruffenen heiligen sambt allen denē
die anruffen den namen vnsers herrn
Jhesu Christi an allen iren vnd vn
sern orttern
Gnad sey mit euch vnd fride von
Got vnserm vater vnd dem herrnn
Jhesu Christo
Ich dancke meinen Gott allezeit ewrt
halben fur die gnade die euch geben
ist iñ Christo Jhesu das ir seit durch
in an allen stucken reych gemacht

Cgm. 81 11 × 14,5

Abb. 56. Jörg Glockendons Apostelbriefe. 1541.



Clm. 11332a 17×19,8

Abb. 57. Brevier Ottheinrichs. 1520.

das rhythmische Linienspiel des kalligraphischen Schnörkels in persönlicher Eigenart zu einem in sich geschlossenen ornamentalen Gebilde aus.

Der Renaissancecharakter zeigt sich in der Randzier durch Aufnahme verschiedener Renaissanceformen, wie Akanthus-

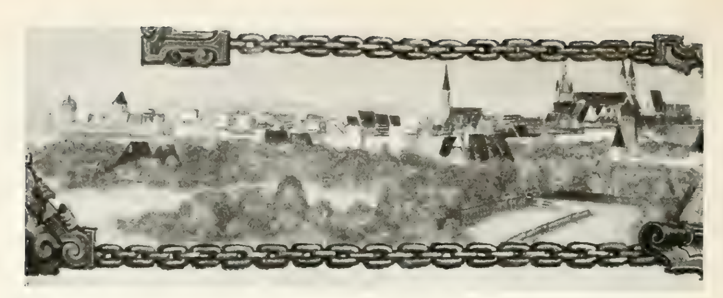
blätter, Fruchtschnüre, Kandelaber, Schalen, Füllhörner, Masken, Sphinxe, Delphine, Greifen, spielende Putten usw., welche sich in der Übergangszeit sogar auf ein und demselben Blatt mit dem gotischen Rankengefüge brüderlich verbinden, indem die eine Seite des Textrandes im gotischen und die sich



Mus. A. 1 42 × 33

Abb. 58. Muelichs „Bußpsalmen". 1565.

anschließende im Renaissancecharakter gehalten ist (Abb. 53). Zwar kommt auch reiner Renaissancerandschmuck vor (Abb 55), jedoch ist es interessant zu beobachten, wie noch um 1541 in Jörg Glockendons „Briefe der Apostel" (München, cod. germ 81, fol. 30 v., Abb. 56), trotz des starken Renaissancecharakters das gotische Rankensystem immer noch leise nachklingt. Man sieht



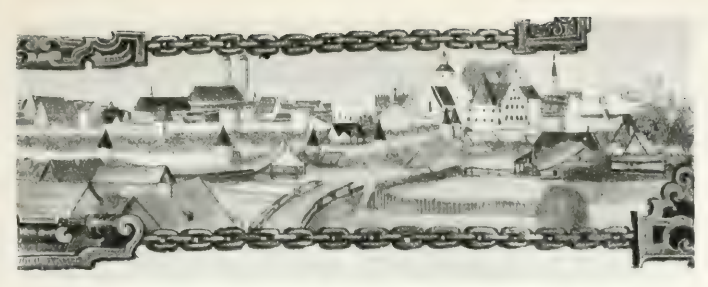
Mus. B. 1

Abb. 59. Muelichs

und fühlt eben, daß all diese Renaissanceziermotive als etwas Fertiges, gleichsam als Fremdkörper von außen gekommen, und nicht aus dem deutschen Kunstgeist herausgewachsen sind; daher diese Stilmischung und nur langsame Angleichung an die Renaissance in der Miniaturmalerei, ähnlich wie in der „deutschen" Renaissancearchitektur, wobei sich der deutsche Charakter doch nie ganz verleugnet.

Als dritte Gattung ist der Randschmuck in niederländischer Art zu nennen. Aber auch hier läßt sich die deutsche Eigenart klar erkennen. Zwar grenzt man ebenso wie der Niederländer die Leiste ab, man grundiert sie auch in Holzton mit Maserierung oder goldgelb, legt naturalistische Blumen darauf, versucht auch die Schlagschatten zu geben, und trotzdem bleibt der deutsche Charakter. Es fehlt eben die malerische, stillebenartige Anordnung der Niederländer und meistenteils auch die delikate, präzise Ausarbeitung, sowie die zarte niederländische Farbe. Interessant ist auch, wie der Deutsche an die niederländisch nachgeahmte Randleiste ganze Landschaftsausschnitte mit Jagdszenen u. dergl. ansetzt (Abb. 57). —

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnt eine ganz neue Epoche der Miniaturmalerei. Freilich wird die Zahl



42×8

„Motetten". 1559.

der Miniaturwerke sehr spärlich, schon deswegen, weil der Charakter ein ausschließlich höfischer geworden ist. Solche schon im Umfang und im Format (45×60 cm) kolossalen Riesenwerke, wie sie Hans Muelich für Herzog Albrecht V. von Bayern hergestellt hat, konnte sich auch kein Privatmann leisten. Auf Hunderten von Pergamentblättern sind Orlando di Lassos Motetten (München, cod. mus. B) und Bußpsalmen (München, cod. mus. A) illustriert. Das ganze Werk legt Zeugnis ab von dem unendlichen Fleiß, dem vielseitigen Wissen, einer unerschöpflichen Phantasie und einem staunenswerten technischen Können. Bibel, Weltgeschichte, Mythe, Fabel, Allegorie, antike Ideen — kurz alles mußte Stoff beisteuern zu diesem Unikum.

Stilistisch treten wir in eine ganz neue Phase mit neuem, andersgeartetem Wollen. Muelich hat sich in seinen Miniaturen gänzlich vom Mittelalter losgelöst und in Anlehnung an die italienische Renaissance einen neuen, persönlichen Stil mit echt deutschem Einschlag geschaffen. Die Zeichnung ist großzügig, sogar manchmal etwas vernachlässigt. Die Konturen treten ziemlich zurück, dagegen wird die Wirkung hauptsächlich durch die Farbe erzielt. Diese ist hell, lebendig, glänzend, mit reichlicher Verwendung von Gold und Silber, um ja einen recht

prunkvollen Effekt zu erreichen. Selbst bei Gegenständen, die ihrer Natur entsprechend gar kein Gold vertragen, wie bei Bäumen, ist Gold verwendet. Die Figuren zeigen in ihren kühnen Bewegungen, den starken Verkürzungen und im affektvollen Ausdruck mit Vorliebe italienisches Formgefühl. Die



Clm. 19220 6,7×7

Abb. 60. Wagners Evangeliar aus Tegernsee. 1550.

Komposition ist oft sehr mangelhaft. Nicht nur eine Überfülle von Figürchen auf kleinstem Raum, auch ein Reichtum an Szenen, die örtlich und zeitlich auseinander liegen, sind auf einem Blatte vereinigt. Dieses wirre Gewühl bekommt höchstenfalls durch grelle Färbung der Hauptpersonen, die oft fast bühnenhaft im

Lichtschein stehen, einen rein äußerlichen, zentralen Ruhepunkt. In der Architektur finden sich fast durchwegs Reminiszenzen an Italien, besonders an Rom und Venedig. Am erfreulichsten ist die selbständige Ausbildung der Landschaft, die sich an die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei enge anschließt



Mus. B. 1 — 18 × 14

Abb. 61. Muelichs „Motetten". 1559.

(Abb. 58). Muelich macht seine Landschaften, die sich stilistisch durch weite Perspektiven, kühne, farbenprächtige Stimmungen und Beleuchtungseffekte auszeichnen, nicht mehr bloß zum Schauplatz für ein Historienbild, sondern verzichtet manchmal schon fast ganz auf jede Staffage, wodurch sie bereits einen selbständigeren Charakter erhalten. Kunsthistorisch höchst inter-

essant und wichtig ist, daß Muelich einige Male jegliche Staffage vollständig wegläßt und sich die freie Natur direkt zum Vorbild nimmt, so z. B. bei der Darstellung von München (Abb. 59). Wir haben also hier eine der allerersten wirklichen Porträt-Landschaften.

Eine ganz besondere Bedeutung erlangt unter Muelich das Bildnis-Porträt, das er eifrig pflegt und das ihm auch gar manches Mal ausgezeichnet gelingt, wie die Miniatur im Kleinodienbuch Albrechts V. Gemahlin zeigt, wo wir die ganze herzogliche Familie beim Schachspiel sehen (München, cod. icon. 429, fol. 1 v., Tafel IV). —

Die Initiale tritt schon seit 1550 in ihrer Bedeutung zurück. Wenn sie aber besonders betont werden soll, dann geschieht es oft in höchst phantastischer Weise. Gerne wird sie aus Astwerk oder Architekturformen, selbst aus kurios gewundenen, mit Tieren kämpfenden oder turnenden Figuren gebildet, wofür Frater Andreas Wagner aus Ingolstadt in seinem Evangeliar (München, cod. lat. 19220, fol. 121 v., Abb. 60) ein typisches Beispiel bietet.

Besonders Muelich formt aus graziös geschwungenen, steinfarbigen Menschen Initialen oder er setzt ganze Szenen in den Buchstabenkörper hinein (Abb. 61 und 62).

Eine wesentliche Änderung erfährt unter Muelich die Randzier. Das vegetabile Element tritt fast ganz zurück, ebenso die mittelalterliche Sitte Tier- oder Genreszenen einzusetzen. Die einzelnen Pergamentblätter werden meist von einem architektonisch aufgebauten, oft die Holzschnitzereien nachahmenden Spätrenaissancerahmen eingefaßt, der bei Muelich oft ganz willkürlich in breiten Streifen in den Notentext hineinragt: der Schmuck wird zur Hauptsache, der Text wird untergeordnet (Abb. 62). Rollwerk, Hermen, Atlanten, Karyatiden, Kartuschen, Wappen, Pilaster, Säulen, Giebel und Rundbögen wechseln in bewunderungswürdiger Variation.



Cod. icon. monac. 429 15×19,7

Tafel IV Kleinodienbuch der Herzogin Anna v. Bayern, 1552



Mus. B. 1 42×60,5

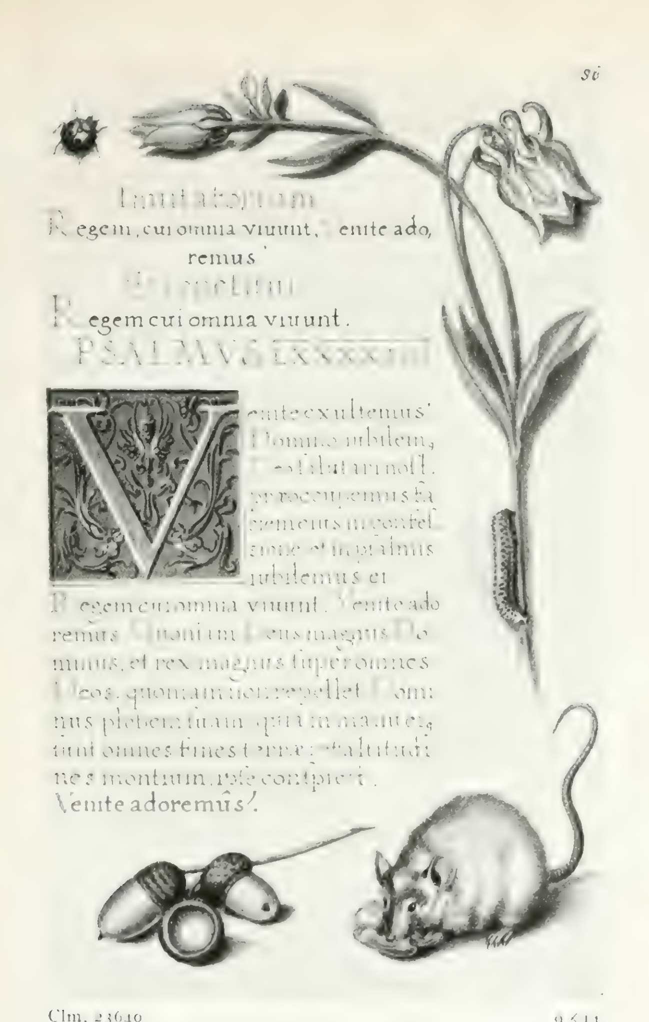
Abb. 62. Muelichs „Motetten“. 1559.

Ohne Zweifel widerspricht die Überfülle und Wucht, die sich auf dem beschränkten Raum einer Buchseite jetzt geltend macht, ganz der ursprünglichen Idee des Buchschmuckes. Trotzdem behält aber auch die Miniaturmalerei der Hochrenaissance ihren Wert und ihre Berechtigung. Sie stellt sich eben eine ganz andere Aufgabe: sie will nicht mehr den Schriftunkundigen belehren oder den Text verständlich illustrieren, oder deren Heiligkeit ehrfurchtsvollst kundgeben, sondern sie will in erster Linie ein pompöser Schmuck eines königlichen Prachtbuches, ein Prunkstück für sich selbst sein und zwar nach Inhalt und Form. Um das zu erreichen werden alle Kräfte aufgeboten und es wird alles beigezogen, wodurch Effekt erzielt werden kann. Dieselbe Erscheinung läßt sich fast allgemein wahrnehmen. So ist z. B. auch das für Erzherzog Ferdinand von Tirol (1582—1590) von Georg Hufnagel hergestellte Missale (Wien, cod. 1784) ein Beweis für die allseitige Bildung und zugleich für das Streben in eklektischer Weise deutsche, niederländische, französische und italienische Kunstweisen zu einem Mischstil zu verarbeiten, der sich freilich in einer höchstvollendeten, prunkvollen Form darbietet.

DIE EPIGONENZEIT

17.—19. JAHRHUNDERT

Mit dem Schluß des 16. Jahrhunderts geht auch die eigentliche Miniaturmalerei ihrem allmählichen Ende entgegen. Schuld an diesem Niedergang ist vorerst die Tatsache, daß eine so ausschließlich höfische Kunstübung, die nur das Vorrecht ganz weniger, mit Glücksgütern gesegneter Menschen sein konnte, nicht populär werden konnte. Ferner hängt dieser Verfall der Buchmalerei auch mit dem Wechsel der Geschmacksrichtung zusammen, welche für die elegantere und wissen-


86

Regem, cui omnia viuunt, Venite ado,
remus

Regem cui omnia viuunt.

Venite adoremus.

Clm. 23640 9 × 13

Abb. 63. Gebetbuch für Maximilian I. von Bayern.
Nach 1624.

schaftliche Literatur, die sich ohnehin schon weniger für die tiefempfundenere und zeitraubendere Miniaturmalerei geeignet hätte, fast ausschließlich der moderneren Radierungs- und Stichtechnik zuwandte. Mag schließlich dann auch die Übernahme von so viel ausländischen Elementen aus dem Bewußtsein des eigenen Unvermögens, zum Teil auch aus Nachahmungssucht hervorgegangen sein, so ist anderseits aber doch gerade letzteres ein wesentlicher Hauptgrund, daß die eigene, etwa noch vorhanden gewesene deutsche Lebenskraft doch allmählich versiegen mußte.

Ganz vereinzelt werden zwar noch für den Privatgebrauch der Fürstlichkeiten Gebetbücher hergestellt, die aber in ihrem Miniaturenschmuck nicht vorerst künstlerische Ziele, sondern nur die Verherrlichung eines vornehmen Besitzers beabsichtigen.

So finden wir z. B. in dem wahrscheinlich für Max I. von Bayern von einem Münchner Hofmaler nach 1624 hergestellten Gebetbuch (München, cod. lat. 23640, fol. 118 v., Tafel V) technisch höchst reizvolle Kopien, wohl meist nach italienischen Meistern. Diese Bildchen, die in Zeichnung und Farbe ein glänzender Beweis für feines Kunstgefühl und hohe technische Fertigkeit sind, zeigen in ihrer diagonalen Tiefenkomposition, ihrer pathetischen Auffassung, ihrer temperamentvollen Darstellung und dem satten Kolorit bereits ausgeprägten Barockcharakter. Als Beispiel sei das wohl qualitativ beste Bildchen des Pracht-Gebetbuches, die Darstellung der „Heimkehr des verlornen Sohnes“ beigefügt. Köstlich sind die Randverzierungen mit den lose hingestreuten, naturwissenschaftlich vollkommen genau studierten Blumen und Tierchen. Aber hier zeigt sich schon ein leiser Anklang an Spielerei, indem die auf der einen Seite gemalten Blumen und Tiere auch auf der Rückseite, transparent sich deckend, wiederholt werden (Abb. 63).

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts charakterisiert ein lateinisches Gebetbuch des Kurfürsten Joseph Clemens von Köln



Clm. 23640 fol. 12v

Tafel V. Gebetbuch für Kurfürst Maximilian I. von Bayern. Nach 1624.



Clm. 23641 7,6 × 12,4

Abb. 64. Gebetbuch für Kurfürst Joseph Clemens. 1707.

(München, cod. lat. 23641, fol. 1 v., Abb. 64). Dasselbe ist im Jahre 1707 von S. Le Couteux in Rokokomanier geschrieben und zeigt schon in der Titelminiatur die Vorliebe für allegorische Darstellungen. Der kurfürstliche Wahlspruch „Recte, constanter et fortiter", „Recht, standhaft und tapfer", wird symbolisch durch einen aus dem tosenden Meere ragenden Felsen, den weder Sturm noch Wellen zum Wanken bringen können, illustriert. Kulturhistorisch interessant ist, daß diesem technisch sehr sauber, aber hölzern und trocken ausgeschmückten Gebetbuch ein reizendes Elfenbeintäfelchen mit dem Miniaturporträt des Kurfürsten beigegeben ist; hundert Jahre früher hätte der Miniator sicher noch einer Pergamentseite seine Porträtierkunst anvertraut.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eine Miniatur vom Jahre 1784 aus einem Münchner Bruderschaftsbuch (München, Nationalmuseum Nr. 3694, fol. 32 r., Tafel VI) bezeichnend. Wir haben hier Anklänge an die Stilperiode Ludwigs XVI. Dieses mit virtuoser Technik in den zartesten Farben ausgeführte Bildchen zeigt uns in inniger, fast süßlicher und theatralischer Pose, wie die Kurfürstin Elisabetha Augusta, auf ihr Wappen gestützt, die Hand des auf dem Schoße Mariens sitzenden, von einer Engelschar umflatterten Jesusknaben graziös küßt und in den marianischen Bund aufgenommen wird.

Die in der klassizistischen Epoche entstandenen, meist allegorischen Buchminiaturen entbehren bei oft guter Technik all der alten, echt deutschen Natürlichkeit, warmen Herzlichkeit und inneren Wahrheit.

Mit der Biedermeierzeit, in der wir nur mehr ganz vereinzelt in Stammbüchern, Freundschaftsalben, Almanachen u. dergl. Miniaturen von rein kulturhistorischer Bedeutung finden, schließt die Buchmalerei ab.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat zwar noch z. B.



Tafel VI. Münchener Bruderschaftsbrief, 1784

König Ludwig II. von Bayern in seiner Begeisterung für verflossene Blütezeiten der Kunst im Jahre 1867 Gebetbücher mit Miniaturmalereien (München, Bayerisches Nationalmuseum) von R. v. Seitz, Lossow und Fleschütz fertigen lassen, aber alle derartigen retrospektiven Werke entbehren der Originalität in den Ideen und sind höchstens Beweise technischen, kunstgewerblichen Könnens, im Gegensatz zu den kostbaren Perlen der Buchmalerei früherer Jahrhunderte. —

VERZEICHNIS DER TAFELN UND ABBILDUNGEN

Die in cm angegebenen Maße bezeichnen die Originalgröße der aufgenommenen Partien. Auch die Codex-Nummern sind den Reproduktionen beigesetzt (clm. = codex latinus monacensis, cgm = codex germanus monacensis).

BIBLIOGRAPHIE ZUR DEUTSCHEN BUCHMALEREI

Vorliegende umfassendere Bibliographie, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen will, beabsichtigt, den Kunststudierenden und Kunstliebhaber mit der wichtigsten Literatur über deutsche Buchmalerei bekannt zu machen. Um das zu erreichen, hat der Verfasser die allgemeine Literatur und die katalogisierenden Sammelwerke an die Spitze gestellt, wobei die Handbücher der Kunstgeschichte nur insoweit berücksichtigt wurden, als sie die Miniaturmalerei ausführlicher behandeln. Auch die älteren, grundlegenden Werke und die bedeutendsten Zeitschriftenaufsätze wurden aufgenommen. Zur rascheren Orientierung ist die Spezialliteratur möglichst nach Jahrhunderten geordnet, wobei freilich ein Übergreifen von einem Jahrhundert zum folgenden nicht immer zu vermeiden war.

ALLGEMEINES

Berger, E., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik III. München 1897.

Bradley, J. W., A Dictionary of miniaturists, illuminators . . . London 1887/89.

Bredt, E. W., Wie die Künstler die Alpen dargestellt. I. Teil (Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins. München 1906.)

Brinckmann, A. E., Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906.

Bucher, B., Geschichte der technischen Künste I. Stuttgart 1875.

Buhle, E., Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig 1903.

Burger, F., Die deutsche Malerei. Berlin-Neubabelsberg 1903.

Cenini, C., Das Buch von der Kunst. (Technik . . . .) übersetzt von Ilg. (Quellenschriften für Kunstgeschichte . . . . Wien 1871).

Chroust, A., Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters (Monumenta palaeographica). München 1899 . . . .

Döring und Voss, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. (Haseloff A.) Magdeburg 1905.

Faulmann, K., Die Initiale. Wien 1886.

Förster, E., Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1851–60.

Heider, G., Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters. (Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission. Wien 1861.)

Herbert, J. A., Illuminated Manuscripts. London 1911.

Janitschek, H., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Kämmerer, L., Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1888.

Kirchhoff, A., Handschriftenhändler des Mittelalters. Leipzig 1853.

Kugler, F., Kleine Schriften und Studien I. Stuttgart 1854.

— —, Handbuch der Geschichte der Malerei. Tübingen 1837.

Lamprecht, K., Initialornamentik vom 8.—13. Jahrhundert. Leipzig 1882.

— —, Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. (Repertorium für Kunstwissenschaft, VII. Berlin-Stuttgart 1884.)

Loubin, J., Die Herstellung der mittelalterlichen Bücher nach einer Miniatur des 12. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, XII. Bielefeld-Leipzig 1908/9.)

Mayer, A. L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. München 1918.

Neuwirth, J., Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI. 1893.)

Niedling, A., Bücherornamentik in Miniaturen . . . . (9. bis 16. Jahrhundert). Weimar 1888.

Pfister, K., Mittelalterliche Buchmalerei. München 1923.

Prausnitz, G., Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften. Straßburg 1917.

Rahn, R., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1874—76.

Riehl, B., Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst. Berlin-Stuttgart 1884.

Schäfer, G., Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Technik . . . .) Trier 1855.

Schnaase, K., Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1866.

Sighart, J., Geschichte der bildenden Künste in Bayern. München 1862.

Theophilus, Schedula diversarum artium. (Technik . . . .) übersetzt von A. Ilg. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, VII. Wien 1874.)

Vischer, R., Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

Wattenbach, W., Das Schriftwesen im Mittelalter. Leipzig 1875.

Woltmann und Woermann, (Bernath), Geschichte der Malerei. Leipzig 1878 (1916).

SAMMELWERKE, KATALOGE VON AUSSTELLUNGEN, BIBLIOTHEKEN U. DERGL.

Arnold, X., Sammlung von Initialen aus Werken vom 11. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 1889—90.

Beck, Über schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler. (Archiv für christliche Kunst. Stuttgart 1894.)

Beer, R., Die Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek in Wien. (Kunst und Handwerk, V. Wien 1902.)

Beissel, St., Vatikanische Miniaturen. Freiburg 1893.

Bernath, M., Studien über die Miniaturhandschriften der Leipziger Stadtbibliothek. (Diss.) Leipzig 1912.

Biehler, T., Über Miniaturmalereien. Mit Angabe vieler Künstler und Bibliotheken, welche interessante Handschriften mit Miniaturen besitzen. Wien 1861.

Bredt, E. W., Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Nürnberg 1903.

Bruck, B., Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906.

Doering, O., Die Miniaturen der fürstl. Stollberg'schen Bibliothek zu Wernigerode. (Zeitschrift für Bücherfreunde I. 1897.)

Escher, K., Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven. Basel 1917.

Forrer, R., Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters. Straßburg 1902 und 1907.

Hagen, F. H. v., Handschriftengemälde und andere Denkmäler der deutschen Dichter des 12.—14. Jahrhunderts. V. Bd. Berlin 1852.

Hasse, P., Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs in Lübeck. Lübeck 1897.

Hrachowina, C., Alphabete und Randleisten verschiedener Kunstepochen. Wien 1883—84.

Jäck, H. J., Viele Alphabete . . . vom 8.—16. Jahrhundert aus der Bamberger Bibliothek. Bamberg 1833—35.

Kobell, L. v., Kunstvolle Miniaturen aus der Münchner Staatsbibliothek . . . München 1893.

Lamprecht, K., Verzeichnis der kunsthistorisch wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins. (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Bonn 1882.)

Leidinger, G., Meisterwerke der Buchmalerei aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. München 1920.

— —, Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften der Staatsbibliothek in München. München 1912.

Leitschuh, F., Aus den Schätzen der königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bamberg 1888.

Merkel, J., Die Miniaturen der königlichen Bibliothek in Aschaffenburg. Aschaffenburg 1836.

Müller, H. A., Die Bilderhandschriften des Mittelalters in der Stadt- und Hauptschule zu Bremen. Bremen 1863.

Naumann, R., Die Malereien in den Handschriften der Stadtbibliothek zu Leipzig. Leipzig 1855.

Oechelhäuser, A. v., Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Heidelberg 1887—95.

Reiss, H., Sammlung der schönsten Miniaturen des Mittelalters. Wien 1863—65.

Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843—45.

— —, Die vornehmsten Künstler in Wien. Wien 1866—68.

Weber, L., Einbanddecken, Miniaturen ... aus Metzer liturgischen Handschriften. Straßburg 1913.

Wickhoff, F. und Dvořák M., Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich (7 Bände). Leipzig 1905—17. (I. Bd. Tirol von H. J. Hermann. II. Bd. Salzburg von H. Tietze. III. Bd. Kärnten von R. Eisler. IV. Bd. Steiermark von P. Buberl. V. Bd. Wien-Lainz von H. Tietze. VI. Bd. Dalmatien von H. Folnesics. VII. Bd. Istrien von H. Folnesics.)

Wocel, E. J., Miniaturen aus Böhmen. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission. Wien 1860.)

KAROLINGISCHE EPOCHE

Beissel, St., Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. (Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach", 92. und 93. Heft. Freiburg 1906.)

— —, Das karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters. (Zeitschrift für christliche Kunst, I. Düsseldorf 1888.)

Boinet, A., Les miniatures carolingiennes. Paris 1914. (Tafelwerk.)

Clemen, P., Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. (Zeitschrift des Aachener Geschichts-Vereins. Aachen 1890.)

— —, Die Schreibschule von Fulda. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII. 1890.)

Dobbert, E., Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, V. 1882.)

Ehl, H., Älteste deutsche Malerei. Berlin 1922. (Orbis pictus.)

Frimmel, Th., Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885.

Goldschmidt, A., Die ältesten Psalterillustrationen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII. 1900.)

— —, Der Utrechtpsalter. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XV. 1892.)

Gräven, H., Die Vorlage des Utrechtpsalters. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI. 1898.)

Haseloff, A., Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XLII. 1920.)

Hieber, H., Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1912.

Janitschek, H., Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin-Stuttgart 1885.

Kemmerich, M., Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München 1907. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1906. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX. 1906 und Zeitschrift für Bücherfreunde, XII. 1908/9.)

Köhler, Die karolingischen Miniaturen. Herausgegeben vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1923.

Kraus, C. v., Die Handschrift des Wessobrunner Gebets. Geleitwort zu der Faksimile-Ausgabe von A. v. Eckardt. München 1923.

Landsberger, F., Der St. Gallener Folchart-Psalter. St. Gallen 1912.

Leidinger, Gg., Der Codex aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München. München 1922.

Leitschuh, F. F., Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1893 und Bamberg (Dissertation) 1889.

Menzel, Corssen, Janitschek u. a., Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889.

Merton, A., Die St. Gallener Buchmalerei vom 9.—11. Jahrhundert. Leipzig 1912 und Halle (Dissertation) 1911.

Müller, S., Die Tierornamentik im Norden. Hamburg 1881.

Neuwirth, J., Ein Evangeliar aus der Karolingerzeit im Stifte Strahow zu Prag. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission. N. F. XIV. Wien 1888.)

Rahn, R., Das Psalterium aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.

Riegl, A., Die mittelalterliche Kalenderillustration. (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichts-Forschung, X. Innsbruck 1889.)

Springer, A., Die Psalterillustration im frühen Mittelalter. (Abhandlung der philosophisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, VIII. Leipzig 1880.)

—, Der Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Mittelalters. (Abhandlung der philosophisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, XXV. 1889.)

Stettiner, R., Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin 1895 und 1905.

Swarzenski, G., Die Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI. 1903.)

— —, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blüte des romanischen Stils. Leipzig 1908.

— —, Die karolingische Malerei und Plastik. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1902.)

Thoma, E., Die Tegernseer Buchmalerei. (Dissertation.) München 1910.

Tikkanen, J. J., Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1895.

Waagen, G. F., Deutsche Miniaturen des 9. und 10. Jahrhunderts. (Deutsches Kunstblatt. Leipzig 1850.)

Zimmermann, E. H., Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916.

— —, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst. Wien 1910.)

Zucker, M., Fragmente zweier karolingischer Evangelien in Nürnberg und München und der Codex millenarius in Kremsmünster. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XV. 1892.)

—, Ein Fragment eines Lorscher Sacramentariums in der Erlanger Universitäts-Bibliothek. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. 1891.)

10. UND 11. JAHRHUNDERT

Bange, E. F., Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts. München 1923.

Beissel, St., Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim. Hildesheim 1891.

— —, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1866.

Beissel, St., Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dom zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala. Düsseldorf 1900.

—, Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der Kunst. Hildesheim 1895.

—, Ein Sakramentar des 11. Jahrhunderts aus Fulda. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Düsseldorf 1894.)

—, Das Evangeliar des Priesterseminars zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, XI. Düsseldorf 1898.)

Braun, E., Ein Trierer Sakramentar vom Ende des 10. Jahrhunderts. Trier 1895.

—, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei. (Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1896.)

Buberl, P., Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei. (Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission, Wien 1907.)

Ehl, H., Die ottonische Kölner Buchmalerei. Bonn 1923.

Hann, F. G., Aus den Kunstschätzen des Benediktiner-Stiftes St. Paul im Lavantthale: Ein Sacramentar aus dem 11. Jahrhundert. (Carintia I., Klagenfurt 1891.)

Josten, H., Neue Studien zur Evangelienhandschrift des hl. Bernward in Hildesheim. Straßburg 1909.

Kemmerich, M., Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malerschule in Augsburg. (Altbayerische Monatsschrift. München 1907.)

Kraus, F. X., Die Miniaturen des Codex Egberti in Trier. Trier 1884.

Künstle, K., Die Kunst des Klosters Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Freiburg 1906.

Lamprecht, K., Der Bilderschmuck des cod. Egberti zu Trier und des cod. Epternacensis in Gotha. (Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, 70. Bonn 1881.)

Lehner, F., Die böhmische Malerschule des 11. Jahrhunderts. V. Praze 1902.

Leidinger, G., Das sogenannte Evangeliar Ottos III. München 1912.

— —, Das Evangeliar aus dem Domschatz zu Bamberg. München 1921.

— —, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München 1914.

Marignon, A., Études sur l'histoire de l'art allemand. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1913.

Müller, H. A., Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. in der Stiftskirche zu Bremen. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, VII. Wien 1852.)

Richter und Schönfelder, Sacramentarium Fuldense. (Cod. theol. 231 der Göttinger Universitäts-Bibliothek.) Fulda 1912.

Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. (Codex Gertrudianus in Cividale.) Trier 1901.

Schlosser, J. v., Eine Fuldaer Miniaturhandschrift der k. k. Hofbibliothek. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen ... XIII. Wien 1892.)

Swarzenski, G., Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Leipzig 1901.

Thausing, Rieger und Woltmann, Das Evangeliar Heinrichs V. in der Krakauer Schloß-Kathedrale. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission. N. F. XIII. Wien 1887.)

Vöge, W., Eine Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891.

— —, Die Mindener Bilderhandschriften. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI. 1893.)

— —, Ein Verwandter des Codex Egberti. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX. 1896.)

Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse. München 1918.

12. JAHRHUNDERT

Beissel, St., Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel. (Zeitschrift für christliche Kunst, IV. Düsseldorf 1903.)

Böckler, A., Das Stuttgarter Passionale. Augsburg-Stuttgart 1922.

Damrich, J., Die Regensburger Buchmalerei von Mitte des 12. bis Ende des 13. Jahrhunderts. München 1902.

Dickamp, W., Ein Evangeliar des Klosters Freckenhorst aus dem 12. Jahrhundert. (Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII. 1885.)

— —, Miniaturen einer um 1100 im Kloster Werden geschriebenen Handschrift „Vita St. Liutgeri". (Zeitschrift des Vereins für Altertumskunde Westfalens. Bd. 38. Münster 1880.)

Durrer, R., Die Maler- und Schreibstube von Engelberg. (Anzeiger für die Schweizerische Altertumskunde, N. F. III. Zürich 1901.)

Engelhardt, Chr., Herrad von Landsperg und ihr Werk. Stuttgart 1818.

Flamm, H., Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXVII. 1914.)

Franz, A., Das Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert. Freiburg 1904.

Humann, G., Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst. Straßburg 1907.

Ilg, A., Beiträge zur Geschichte der Kunst aus mittelalterlichen Dichtungen. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. V. Wien 1892.)

Kahn, R., Hochromanische Handschriften aus dem Kloster Weingarten in Schwaben. (Städelsches Jahrbuch. Frankfurt 1921.)

Karlinger, H., Das Sechstagewerk. Regensburger Federzeichnungen des 12. Jahrhunderts. München 1921.

Leidinger, G., Ein Bruchstück eines Missale Romanum. (Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins. München 1904.)

Lind, K., Ein Antiphonar mit Bilderschmuck aus der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts im Stift Sankt Peter zu Salzburg. Wien 1870.

Nestlehner, A., Das Seitenstetter Evangeliar des 12. Jahrhunderts. Berlin 1882.

Neuwirth, J., Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich. (Sitzungsbericht der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften, 113. Wien 1886.)

Straub und Keller, Hortus deliciarum. Straßburg 1901.

Swarzenski, G., Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg. München 1922.

13. JAHRHUNDERT

Amira, K. v., Die große Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm. (Sitzungsbericht der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, historisch-philosophische Klasse. München 1903 und 1917.)

— —, Die Bruchstücke der großen Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm. München 1921.

Benzinger, K. J., Parzival in den deutschen Handschriften des Mittelalters. Straßburg 1914.

Cohn, E., Über den Codex Bruchsal I der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek. (Dissertation.) Karlsruhe 1907.

Damrich, J., Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Straßburg 1904.

Dobbert, E., Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Berlin 1910.

Haseloff, A., Der Bilderschmuck der Psalterien des Landgrafen Hermann von Thüringen. (Dissertation.) Straßburg 1891.

—, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897.

Kautzsch, R., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894.

Kugler, F., Die Bilderhandschriften der Eneidt in der Bibliothek zu Berlin. Berlin 1834.

Leitschuh, E. F., Ein Denkmal der Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. (Anzeiger des Germanischen Museums, II. Nürnberg 1889.)

Neuwirth, J., Datierte Bilderhandschriften österreichischer Klosterbibliotheken (13.—15. Jahrhundert). (Sitzungsbericht der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften. Wien 1885.)

Oechelhäuser, A. v., Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerkläre. Heidelberg 1890.

Wlha und Swoboda, Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale. Wien 1898.

Wocel, J. E., Welislaws Bilderbibel aus dem 13. Jahrhundert. Prag 1871.

14. JAHRHUNDERT

Amira, K. v., Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1902—1903.

—, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. (Abhandlung der I. Klasse der Königlichen Akademie der Wissenschaften, historisch-philosophische Abteilung, XXIII. Bd. 2. München 1909.)

Brandt, H., Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Straßburg 1902.

Camesina und Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts im Stifte St. Florian. Wien 1863.

Dvořák, M., Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XXII. Wien 1901.)

Ficker, O., Das Heidelberger Wahrsagebuch. Pal. Germ. VII. Eine deutsche Bilderhandschrift aus dem 14. Jahrhundert. (Heidelberger Bücherfreund 1907.)

Frimmel, Th., Ein interessantes Blatt aus dem Kupferstich-Kabinett Berlin. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XIV. Berlin 1883.)

Gabelentz, H. v. d., Die Biblia pauperum und die Apokalypse zu Weimar. Straßburg 1912.

Horčička, A., Über die Handschriften des Königs Wenzel. (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, I. Innsbruck 1880.)

Houdek, V., Ein Speculum humanae salvationis der Neureischer Stiftsbibliothek. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, N. F. Wien 1898.)

Irmer, G., Die Romfahrt Heinrichs VII. im Codex Balduini Trivirensis. Berlin 1881.

Jacobi, F., Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Straßburg 1908.

Kautzsch, R., Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. (Kunstwissenschaftliche Beiträge. Leipzig 1907.)

Kleinschmidt, B., Zur süddeutschen Buchmalerei des späteren Mittelalters. („Die christliche Kunst.“ München 1905/06.)

Kraus, F. X., Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift. Straßburg 1887.

Laib und Schwarz, Biblia pauperum in der Lyzeumsbibliothek zu Konstanz. Würzburg 1892.

Luchs, H., Über die Bilder der Hedwigslegende im Schlackenwerter Codex von 1353, dem Breslauer Codex von 1451 .... Breslau 1861.

Luttor, F. J., Biblia pauperum (Wiener Exemplar). Studie zur Herstellung eines inneren Systems. Vesprem (Ungarn) Wien 1912.

Lutz und Perdrizet, Speculum humanae salvationis (Heilsspiegel). Leipzig 1907—1909.

Matěyceck, A., Die böhmische Malerei im 14. Jahrhundert. Leipzig 1921.

Neuwirth, J., Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Prag 1897.

Oechelhäuser, A. v., Die Miniaturen der Heidelberger Universitätsbibliothek, II. (Manesse-Handschriften.) Heidelberg 1895.

Petzet, E., Eine Prachthandschrift der Weltchronik des Rudolf v. Ems. (Germanisch-Romanische Monatshefte, I. Heidelberg 1909.)

Schlosser, J. v., Die Bilderhandschriften des Königs Wenzel I. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen . . . XIV. Wien 1893.)

Schreiber, W. L., Biblia pauperum nach dem Exemplar von Wolfenbüttel. Straßburg 1903.

Schultz, A., Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien 1892.

Schulz, F. T., Typisches der großen Heidelberger Liederhandschrift. Göttingen 1901.

Springer, A., Manesse'sche Liederhandschriften. („Kunstchronik". Leipzig 1887/88.)

Stange, E., Die Miniaturen der Manesseschen Bilderhandschriften und ihr Kunstkreis. (Dissertation.) Königsberg 1909.

Stettiner, R., Das Webebild in der Manessehandschrift und seine angeblichen Vorlagen. Berlin-Stuttgart 1911.

Tietze, H., Die Handschriften der Concordantia caritatis des Abtes Ulrich v. Lilienfeld. (Jahrbuch der Zentral-Kommission N. F. III. 2. Wien 1905.)

Weis-Liebersdorf, J. E., Das Kirchenjahr in 156 Federzeichnungen. (Zur Geschichte der Armenbibeln.) Straßburg 1913.

Wolfskron, A. v., Die Bilder der Hedwigslegende vom Jahre 1353 zu Schlackenwert. Wien 1846.

Woltmann, A., Zur Geschichte der böhmischen Malerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, II. 1877.)

Zangemeister, K., Die Wappen, Helmzierden und Standarten der großen Heidelberger Liederhandschrift. Görlitz und Heidelberg 1892.

15. JAHRHUNDERT

Benzinger, C., Eine illustrierte Marienlegende aus dem 15. Jahrhundert in Bern. Straßburg 1913.

— —, Initialen des Meisters J. H. V. G. (?) in einer Gratians-Ausgabe von 1471 zu Bern. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, VI. Leipzig 1913.)

Bossert und Stork, Das Mittelalterliche Hausbuch im Besitz des Fürsten von Wolfegg-Waldsee. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Leipzig 1912.)

Brandt, H., Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Conrad Witz. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, VI. Leipzig 1913.)

Bredt, E.W., Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Straßburg 1900.

— —, Augsburger Miniaturen am Ende des 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1901.)

— —, Eine illustrierte niedersächsische Handschrift von 1441 im Germanischen Museum. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1901.)

Campbell-Dodgson, Die Biblia pauperum — und nicht Konrad Witz. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXX. 1907.)

Drescher, K., Das Nürnberger Schönbartbuch. (Nach einer Hamburger Handschrift.) Weimar 1908.

Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich. (Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf 1895.)

Gracklauer, O., Ulrich von Richentals Chronik des Konzils zu Konstanz. Leipzig (Prachtausgabe).

Haendke, B., Berthold Furtmeyr. Sein Leben und seine Werke. (Dissertation.) München 1885.

— —, Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXX. 1907.)

Hauber, A., Planetenbilder und Sternbilder. Straßburg 1916.

Hergsell, G., Talhoffers Fechtbuch aus dem Jahre 1443, 1459 und 1467. Prag 1887—89.

Kautzsch, R., Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. (Zentralblatt für Bibliothekwesen, XII. Leipzig 1894.)

Kautzsch, R., Die Handschriften von Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils. (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. IX. Karlsruhe 1894.)

— —, Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445 in Cassel. (Repertorium für Kunstwissenschaft XX. 1897.)

Lappenberg, J. N., Die Miniaturen zu dem Hamburger Stadtrechte vom Jahre 1497. Hamburg 1845.

Löffler, K., Das Schrift- und Buchwesen der Brüder vom gemeinsamen Leben. (Zeitschrift für Bücherfreunde, XI. 1907.)

Raps, Th., Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Straßburg 1905.

Reinke, H., Die Bilderhandschrift des hamburgischen Stadtrechts vom Jahre 1497. (Gesellschaft für Bücherfreunde Hamburgs. Hamburg 1917.)

Riehl, B., Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895.

— —, Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, 46. München 1897.)

Schlosser, J. v., Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen . . . . XXIII. Wien 1903.)

Sevin, H., Ulrich Richental, Konzilium zu Konstanz. Mosbach 1881.

Smarsow, A., Konrad Witz und die Biblia pauperum. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII. 1905.)

Springer, J., Die Toggenburg-Bibel. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XI. Berlin 1890.)

Urtel, H., Der „Hugo Schneppel“ der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Hamburg 1905.

Vollmer, H., Drei neue Miniaturisten-Namen des 15. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII. Berlin 1910.)

Weingärtner, W., Die Miniaturen P. Furtmeyrs zum hohen Liede. (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, VI. Wien 1861.)

Zemp, J., Die schweizerischen Bilderchroniken. Zürich 1897.

— —, Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf v. Ems und ihr Zusammenhang. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Zürich 1896.)

16. UND 17. JAHRHUNDERT

Boeheim, W., Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen .... XIII. und XV. Wien 1892 und 1894.)

Bredt, E. W., Das Glockendonsche Missale. (Festschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg.) Nürnberg 1903.

Bruck, R., Der Illuminist Jakob Elsner. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1903.)

Bucher, B., Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau. (Behems Codex Picturatus.) Wien 1889.

Chmelarz, E., Georg und Jakob Hoefnagel. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen .... XVII. Wien 1896.)

— —, Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen .... III. Wien 1885.)

— —, Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen .... VII. Wien 1888.)

Ehlers, E., Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts. Darmstadt 1919.

Gabelentz, H. v. d., Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert. Straßburg 1899.

Giehlow, K., Kaiser Maximilians I. Gebetbuch. Wien 1907.

Habich, G., Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz aus Augsburg. (Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abteilung 8. München 1910.)

Haenel, E., Die sächsischen Kurfürsten-Turnierbücher. Frankfurt 1910.

Hefner-Alteneck, J. H. v., Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts. (Miniaturen von Hans Muelich.) Frankfurt 1890.

Killermann, S., Die Miniaturen im Gebetbuch Albrechts V. (?) von Bayern. Straßburg 1910.

Leidinger, G., Das Turnierbuch Herzog Wilhelm's IV. München 1913.

— —, Albrecht Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. München 1922.

Mayr, M., Das Jagdbuch Kaiser Maximilians I. Innsbruck 1901.

Reiners, H., Das Gebetbuch der Sibylla von Kleve. München 1923.

Stockbauer, J., Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und Wilhelm V. (Quellenschriften für Kunstgeschichte VIII. Wien 1874.)

Zimmermann, M. G., Hans Muelich und Herzog Albrecht V. von Bayern. (Dissertation.) München 1885.

— —, Die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrecht V. von Bayern. Straßburg 1895.

AUTORENVERZEICHNIS ZUR BIBLIOGRAPHIE